آموزش داستان نویسی

روح الله مهدی پورعمرانی



به نام خداوند جان آفرین

آموزش داستان‌نویسی

مؤلف: روح‌الله مهدی پورعمرانی

انتشارات تیرگان

سرشناسه: مهدی پور عمرانی، روح الله، ۱۳۳۹-
عنوان و پدیدآور: آموزش داستان نویسی/ مؤلف روح‌الله مهدی پورعمرانی.
مشخصات نشر: تهران: تیرگان، ۱۳۸۶.
مشخصات ظاهری: ۳۱۹ ص.
شابک: X-۴۰-۵۸۱۰-۹۶۴
یادداشت: فیپا
یادداشت: کتاب‌نما: ص.[۳۱۸]-۳۱۹
موضوع: داستان نویسی.
رده بندی کنگره: ۸۷آ۸م/ PN ۲۳۵۵
رده بندی دیویی: ۸۰۸/۳
شماره کتابخانه ملی: ۳۹۴۳۲- ۸۵م

انتشارات تیرگان

تهران، صندوق پستی: ۱۱۴-۱۷۱۸۵، تلفن: ۶۶۸۳۶۳۷۴ و ۰۹۱۲۶۱۱۱۵۱۲
www.iran-ketab.com/tiregan

آموزش داستان نویسی

مؤلّف: روح الله مهدی پور عمرانی

طراح جلد امیر یاشارعبدالله‌زاده • واژه‌نگار سفیر اردهال
لیتوگرافی صدف • چاپخانه گلرنگ • صحافی پیوند
نوبت چاپ نخست ۱۳۸۶ • شمارگان ۱۵۰۰ نسخه
قیمت ۲۸۰۰ تومان • شماره نشر ۶۹
شابک: X-۴۰-۵۸۱۰-۹۶۴ ISBN: 964-5810-40-x

در این کتاب می‌خوانید:

پیش‌گفتار

آیا داستان‌نویسی، آموختنی است؟

این پرسش از نخستین پرسش‌هایی است که از ذهن علاقه‌مندان به داستان نویسی می‌جوشد. یافتن پاسخی در خور به این پرسش، تا اندازه‌ای جایگاه داستان‌نویسی و پیوندش را با مقوله‌ی آموزش نشان خواهد داد. هم‌چنین علاقه‌مندان به این رشته‌ی هنری، پیش از وارد شدن به این حوزه، تکلیف خود را خواهند دانست.

پرسش بالا، دست‌کم، دو پاسخ دارد:

یکی با جنبه‌ی مثبت و دیگری با جنبه‌ی منفی.

الف) فن و هنر داستان‌نویسی، معنا پیدا نمی‌کند، بلکه منظور بیش‌تر در زمینه‌ی تکنیکِ نویسندگی است. البتّه برای آموختن تکنیک داستان‌نویسی نیز، حداقل دو شرط باید آماده باشد؛

شرط اوّل: علاقه؛

شرط دوّم: پیگیری.

پس از فراهم شدن دو شرط اولیّه‌ی یاد شده، ابزارها و شرایط دیگری مورد نیاز است. این شرایط لازم و ابزارهای بایسته به صورت خلاصه عبارتند از:

۱. ذوق؛
۲. خلاّقیت و نوآوری؛
۳. مطالعه‌ی مستمر و فراوان؛
۴. آگاهی از مسایل انسانی و جامعه‌شناسی؛

۵. داشتن نثری خوب و قابل قبول؛

۶. آگاهی و شناخت ابزارها و عناصر داستانی.

اگر ذوق و خلاقیت آموختنی نیستند، مطالعه کردن و برنامه‌ریزی در زمینه‌ی مطالعه‌ی روش‌مند و سیستماتیک را می‌توان فراگرفت. هم‌چنین تاریخ و جامعه‌شناسی و سایر دانش‌های تجربی و انسانی را با تمرین و آموختن می‌توان تقویت کرد.

پیش از پرداختن به جنبه‌ی دیگری از پاسخ به پرسش اصلیِ این نوشتار، بد نیست به طرح پرسشی دیگر و تدارک پاسخی برای آن غافل نمانیم و آن این که: یک داستان‌نویس به چه علومی و در چه حدّی نیاز دارد؟ انسان هر قدر که بداند باز هم کم است. امّا هنرمند داستان‌نویس به جز دانش‌های ادبی از قبیل بیان، معانی، دستور زبان و... به دانش‌های دیگری نیز نیازمند است. حتّیٰ به علوم دقیقه و محض مانند ریاضیات، هندسه و فیزیک. امّا شرط لازم و کافی در نویسندگی، دانستن همه‌ی دانش‌ها در حدّ تخصّصی و اجتهاد نیست.

داستان‌نویس، بهتر است که از دانش‌ها، آگاهی‌های متعارفی داشته باشد.

ب) داستان نویسی، آموختنی نیست.

جنبه‌های زیادی از داستان، جوششی است. از درون داستان‌نویس می‌جوشد.

اساساً داشتن ذوق، امری سرشتی و فطری است. فطرت یا سرشت آدمی، آموزش‌ناپذیر است.

چگونه می‌شود ذوق و قریحه را به کسی آموخت و یا آن را از کسی یاد گرفت؟

هم‌چنین پیداکردن سوژه و یا جا دادن پیام در داستان و بیش‌تر آن چه که به محتوای داستان مربوط می‌شوند، آموختنی نیستند.

مجموع این دو جنبه‌ی داستان، هنر و فنِّ داستان‌نویسی را از بسیاری از حوزه‌های رفتاری متمایز می‌سازد.

اصولاً وقتی از "هُنر" یاد می‌شود، جنبه‌های آموزشی آن نسبت به "فن" کم‌تر است. بنابراین اگر بگوییم «هنر داستان‌نویسی»، خواه ناخواه انتظار یاد دادن و یادگرفتن در آن به خاطر ماهیتی که در واژه‌ی «فن» وجود دارد، برای داستان‌نویسی، ویژگی و خاصیت آموختنی قایل می‌شویم.

اصطلاحِ «کارگاه» داستان و یا شعر، با این زمینه‌ی ذهنی و با این معنی از داستان‌نویسی و این تلقّی، معنا پیدا می‌کند.

اما با این همه، هیچ کارگاهی آموزنده‌تر و کاراتر از خواندن داستان نیست.

فشرده‌ی آن چه که نوشته شد را به این شکل دسته‌بندی می‌توان کرد:

ـ داستان‌نویسی، آمادگی و استعدادی فطری را طلب می‌کند. تکنیک داستان‌نویسی به شرط آن که عنصر علاقه و توان پیگیری در نویسنده موجود باشد، یادگرفتنی و یاد دادنی خواهد بود.

ـ ذوق و قریحه، نوآوری، مطالعه‌ی فراوان و مستمر، آگاهی از مسایل انسانی و جامعه‌شناسی، داشتن نثری خوب و پخته. از شرط‌های دیگر نویسندگی به طور عام و داستان‌نویسی به طور خاص به شمار می‌رود.

بررسی‌ها نشان می‌دهد که نویسندگی به عنوان رفتاری عملی و نوشتنی از دوران کودکی و نوجوانی به صورت توانی نهفته در دانش‌آموزان وجود دارد. آموزگاران و دبیرانِ آگاه و علاقه‌مند به ویژه دبیران و آموزگاران درس‌های ادبی مانند انشاء می‌توانند آمادگی‌ها و استعدادهای پنهانِ هنری و ادبی (داستان‌نویسی و شعر سُرایی) را در میان دانش‌آموزان کشف کنند و رشد دهند.

اما کم علاقگی و بی مهارتی بسیاری از دبیران درس‌های ادبی و هنری به داستان‌نویسی و نداشتن برنامه‌ی هدفمند در این زمینه از سوی نویسندگان متن‌های درسی، سبب شده تا به داستان‌نویسی و شعر سُرایی بهای شایسته‌ای داده نشود. هر چند ادارات آموزش و پرورش در این سال‌ها، مسابقه‌ها و جشنواره‌هایی در زمینه‌ی داستان‌نویسی برگزار می‌کند و این کار استعدادهای

موجود را کشف و شناسایی می‌کند، ولی در کنار این رفتار و بیش‌تر از آن باید متن‌های درسی، میزان دانشِ آموزگاران و دبیران درس‌های ادبی و چنته‌ی کتابخانه‌های مدارس را برای سوق دادن دانش‌آموزان علاقه‌مند به مقوله‌ی آفرینش‌های ادبی و هنری، تغییر داد و تقویت کرد.

تشکیل دادن محفل‌ها و شب‌های داستان‌خوانی در کلاس‌های فوق برنامه‌ی مدارس می‌تواند به رشد و تعالی هنر داستان‌نویسی در میان دانش‌آموزان و نوقلم‌ها، کمک کند.

تهیّه و تألیف کتاب‌های داستان و کتاب‌های آموزش داستان‌نویسی برای دانش‌آموزان نیز بی تأثیر نخواهد بود.

کتابی که در دست دارید با این هدف و با این نگرش نوشته شده است. امید است با مطالعه‌ی این کتاب، بخشی از نیازهای نوجوانان و دانش‌آموزان در زمینه‌ی هنر داستان‌نویسی برآورده و بر طرف شود. در پایان از همه‌ی خوانندگان این کتاب می‌خواهم کاستی‌ها و کمبودهای مباحث این کتاب را یادآوری نمایند تا در چاپ بعدی، به کار گرفته شود.

روح‌الله مهدی پورعمرانی
تابستان ۱۳۸۴ ـ تهران

فصل اول

قالب‌های نوشتن

همان طور که در پیش‌گفتار خواندید، همه‌ی جنبه‌های داستان‌نویسی قابل آموزش نیست. تنها تکنیک‌های داستان‌نویسی را می‌توان آموخت و آموزاند. ولی در این نوشتار، پیش از آن که ابزارها و عناصرِ داستان‌نویسی را به بحث بگذاریم، سر آن داریم که جایگاه داستان را در میان انواع و قالب‌های نگارشی پیدا کنیم و نشان دهیم.

به طور کلّی، قالب‌های نگارشی عبارتند از:

۱. مقاله
۲. گزارش
۳. تاریخ
۴. شعر
۵. قطعه‌ی ادبی
٦. سفرنامه
۷. نمایش‌نامه (بازی‌نامه)، ادبیات نمایشی
۸. فیلم‌نامه (سناریو)
۹. سرگذشت‌نامه (بیوگرافی)
۱۰. نامه‌نگاری
۱۱. خاطره‌نویسی

۱۲. تک‌نگاری
۱۳. یادداشت روزانه
۱۴. قصه
۱۵. حکایت
۱۶. داستان.

این قالب‌ها، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با هم دارند. با همه‌ی تفاوت‌های ریز و درشتی که این قالب‌های نگارشی با هم دارند، در یک چیز مشترک اند و آن بُن مایه‌های آفرینشی است. یعنی همه‌ی این آثار از ذهن و زبان نویسنده‌ای تراوش کرده‌اند و خلق شده‌اند. هرکدام از این قالب‌های نگارشی و ادبی در طول قرن‌ها و با تجربه‌ها و مهارت‌ها و نیازهای فردی و اجتماعی نویسندگان به این‌جا رسیده‌اند. به بیانی دیگر، این قالب‌ها و انواعِ نوشتن، همیشه به این شکل و شمایل نبوده‌اند. تکامل پیدا کرده‌اند.

در هر دوره از تاریخ اجتماعی، نیازهای روحی و روانی متفاوتی وجود داشته که شکل‌های گوناگون آثار ادبی و هنری و از جمله داستان را به وجود آورده است. شاید در نگاه اول این طور تصوّر شود که دانستن و شناخت همه‌ی قالب‌های نگارشی برای هنرآموزان داستان‌نویسی لازم نباشد، ولی تجربه نشان داده است که هر چه علاقه‌مندان به داستان‌نویسی گونه‌های متنوّع نوشتن و قالب‌های نوشتن را بهتر و بیش‌تر بشناسند، هم در نوشتن داستان توانایی بیش‌تری پیدا می‌کنند و هم متن داستانی را از متن‌های دیگر و غیر داستانی باز می‌شناسند و این دو کمک می‌کند تا داستان نوشته شده، پاکیزه و کامل شود.

بنابراین در این فصل، به صورتی خلاصه و گذرا، تا حدّی که ما را به هدف‌های گفته شده برساند، قالب‌های نگارشی را معرّفی می‌کنیم و برای هرکدام نیز نمونه‌ای می‌آوریم.

☑۱. مقاله

الف) کلیّات

مقاله، نوشتاری است که براساس مشاهدات و یا ذهنیت یک نفر از یک حادثه و یا گزارش، نوشته می‌شود. نویسنده‌ی مقاله سعی می‌کند نوشتار خود را به یک سری اسناد و اطلاعات و مدارک پیوند بزند تا جنبه‌های علمی آن بیش‌تر شود و دیگران بتوانند در نوشته‌ها و سخنان خود از آن با جرأت و اطمینان یاد کنند و شاهد مثال بیاورند.

موضوع برای نوشته مقاله، فراوان است. مقاله‌ها براساس موضوع تقسیم‌بندی می‌شوند. برای همین است که مقاله‌های ادبی، تاریخ، اجتماعی، علمی، سیاسی، اقتصادی، فلسفی، رفتاری، تربیتی، آموزشی و... داریم.

بعضی از نویسندگان بیش‌تر به نوشتن مقاله علاقه دارند. مقاله به عنوان یک قالبِ نوشتن، ویژگی‌هایی دارد که آن را از سایر قالب‌ها، متمایز می‌سازد. این ویژگی‌ها به طور خلاصه عبارتند از:

۱.۱. مقاله، متنی «مستقیم‌گو» است.

مقاله‌نویس در لفّافه سخن نمی‌گوید. او آن چه را که در ذهن خود دارد، از سیر تا پیاز، بازگو می‌کند.

۱.۲. در مقاله، شخصیّت‌پردازی وجود ندارد.

۱.۳. در مقاله، ردّ پای نویسنده دیده می‌شود.

۱.۴. مقاله‌نویس در پایان متن، می‌کوشد نتیجه‌گیری کند.

او با این کار برداشت خود را درباره‌ی موضوعی که مطرح می‌کند، به خواننده القاء می‌کند. این نتیجه‌گیری، آشکارا و مستقیم صورت می‌گیرد، برای همین است که می‌گوییم مقاله رویکردی مستقیم دارد و مستقیم‌گو است.

۱.۵. موضوع مقاله می‌تواند ارتباط مستقیم با انسان نداشته باشد. مانند موضوع تأثیر آلودگی آب‌ها روی زندگی جانوران آبزی و یا تأثیر قطع بی رویه‌ی درخت‌های جنگلی و از بین بردن پوشش گیاهی در جاری شدن سیل

و امثال آن.

۱.۶. عنوان مقاله، معمولاً، بیانگر خلاصه‌ای از متن مقاله و نشان دهنده‌ی نوع نگرش نویسنده درباره‌ی موضوع است.

ب) نمونه:

نمی‌دونی تا کجا میره!

قـل قـل قـل، قـلقلکه،
یـه تـیله‌ی بـا نـمکه!
پـانداره بـا سـر مـیره!
بدو بگیرش که در میره!

* * *

خوب، این تیله مال کـیه!
کجا مـیره؟ دنـبال کـیه؟

* * *

ای وای! چی شد که وایساد؟
رفـــتنو بـــردش از یـــاد!
تـــسیلهه بـــی گـــناهه،
هـــمه‌ش تـــقصیر راهـــه،
نـــه صـــافه و نـــه هـــموار،
مـــی‌ایســـته تـیله نـاچار!
بـــزن بـــهش تـــلنگر،
دوبـــاره مـــیخوره سُـــر!

روان‌شناسان کودک، در باب چند و چون تأثیرپذیری نوباوگان، از آثار ادبی، تقریباً اتفاق‌نظر دارند که شکل و عناصر شکلی بیش از مضامین و محتوا بر روان بچّه‌ها تأثیر می‌گذارد. این واقعیّت را تأثیرات ژرفی که لالایی‌ها بر آنان بر جای می‌نهند به اثبات می‌رسانند. کودکان شیرخواره تقریباً از مفاهیم لالایی‌ها هیچ در نمی‌یابند و تنها شنفتن آهنگ موسیقایی و طنین الفاظ

آن‌ها، افسون‌شان می‌کند و از عالم خودآگاهی بیداری به جهان ناخودآگاهی خواب می‌برد. اگر ما بزرگ‌ترها بیش‌تر از درونه‌های سروده‌های شاعران لذّت می‌بریم، آنان از بیرونه‌های این آثار محظوظ می‌شوند. با این حساب شعر برای کوچک‌ترها، به مثابه‌ی گونه‌ای از موسیقی است و هر چه خردسال‌تر باشند، در لحظه‌های رویارویی با شعر، با معانی آن کم‌تر ارتباط برقرار توانند کرد و در این میان آن چه افسون‌شان می‌کند، آواهای واژه‌ها و گونه‌گونی بند و بست طنین الفاظ است.

وزن، قافیه، ردیف، آرایه‌های لفظی و در یک کلام وجه فونولوژیک زبان است که آنان را تسخیر می‌کند و وجه معنی‌شناختی زبان و نیز سامانه‌های مربوط به آرایه‌های معنوی بدیعی و بیانی بر آنان اثری چند هیچ می‌گذارد. به همین دلیل است که در ارتباط با شعر وضع‌شان با بزرگ‌ترها بسیار متفاوت است. فی‌المثل وقتی ما شعری را می‌خوانیم، ابهام‌های معنایی آن را برای‌مان ناگوار خواهد بود و همین، نقصان التذاذ ما از آن را باعث می‌آید، اما برای کودکان این گنگی‌ها به هیچ وجه از میزان التذاذشان از شعر نمی‌کاهد. حتّی می‌توان گفت به نوعی از معمّاگونگی آن بیش‌تر لذّت می‌برند.

در ادبیات فولکوریک سرزمین ما، بیش‌ترین شعرها و داستان‌ها با «یکی بود، یکی نبود» آغاز می‌گیرند و با «کلاغه به خونه‌ش نرسید» پایان می‌پذیرند. به تقریب می‌توان ادعا کرد که هیچ کودکی معانی این جمله‌ها را دریافت نمی‌کند؛ اما هیچ کودکی نیز از این که معانی‌شان را نمی‌داند به پرسیدن برانگیخته نمی‌شود. این نمودار آن است که برخورد کودکان خردسال با شعر برخوردی شکل‌گرایانه است. تقریباً همه‌ی متل‌های کودکانه، از معانی دقیق و درستی برخوردار نیستند، بچه‌ها نمی‌دانند «اتل متل توتوله» یا «اتل توت و متل» و مماثلات آن‌ها، چه معناهایی را با خود یدک می‌کشند. اما این عدم وقوف، باعث نمی‌آید تا از شنفتن اصوات‌شان لذت نبرند. وقتی کودکی پنج شش ساله بودم، هنگام یادگیری برای بازی‌هایی که می‌کردیم الفاظی را به کار می‌بردیم که بعد از پنجاه و چند سال هنوز هم معانی‌شان را بلد نیستم.

آنی، مانی، گفتانی،
کی پای به رفتان،
اسکان، مسکان، پی، لیس، کان

جالب این است که به یاد نمی‌آورم حتی یک بار کسی از میان ما این پرسش برایش پیش آمده باشد که این هجاهای هماهنگ چه مفهومی را بیان می‌کنند. می‌خواهم بگویم همین معماگونگی، این صداها را در گوش ما، همانند مانترایی مقدّس و آسمانی طنین‌انداز می‌کرد.

بی‌گمان این معماگونگی است که به جای اسیر کردن شنونده در یک معنی و مفهوم مشخص، در وی احساس برخورداری از آزادی ادراک را فراهم می‌آورد و همین به تخیّل او، پر و بال می‌دهد و بالیدن خیال، حظ هر چه انبوه‌تری را برای روان وی تدارک می‌بیند.

گذشته از این تفاوت موجود میان حالت روانی ما، در برخورد با شعر، با حال روحی بچه‌ها، در پیوند با تأثیر پذیری از تکرار است. تکرار مطلوب طبع آنان است، حال آن که ما در بسا موارد، از وجود مکررات در شعر، حسی نامطبوع داریم و همین تفاوت احساسی است که خود به خود به تفاوت ادراکی میان ما و آنان می‌انجامد. این گوارایی تکرار را از انبوهی لذتی که کودکان از اسباب‌بازی‌هایی که همواره یک صدا از خود در می‌آورند از قبیل «وغ وغ ساماب» یا عروسک‌هایی که تنها می‌توانند قاه‌قاه بخندند یا هق‌هق گریه سر دهند، می‌برند می‌توان دریافت کرد. قدمای اندیشمند ما نیز متوجه این تفاوت‌ها بوده‌اند. مولانا جلال‌الدین در کتاب "فیه مافیه" به این مسأله اشاره دارد که اطفال در برخورد با دوروبر خود بیش‌تر نگران امور ظاهری‌اند و چندان اهل تأمل در درونه‌ی پدیدارها نیستند: «کودکان که با گردکان بازی می‌کنند، چون مغز گردکان یا روغن گردکان به ایشان دهی، رد می‌کنند که گردکان آن است که جغ جغ کند و این را بانگ و جغ جغی نیست.» این تمثیل در عین حال می‌تواند نمایشگر درک مولانا از تکرارپسندی بچه‌ها نیز باشد چون صدای حاصل از برخورد گردوها به هم، یکسان و مکرّر است.

پس از بیان این مقدمات می‌خواهم بگویم وزن، در میان عناصر شکلی شعر، بیش از همه بر روان کودک اثر می‌گذارد و هر دو روند احساسی و ادراکی ذهن وی را زیر تأثیر خود قرار می‌دهد و به صیقل خوردگی هر چه بیش‌تر رونق او می‌انجامد[1].

کارگاه شماره یک:

الف) مقاله‌ی «نمی‌دونی تا کجا می‌ره» را از کتابِ معرفی شده، بخوانید و به این پرسش‌ها پاسخ دهید:

۱. موضوع مقاله درباره‌ی چیست؟
۲. نویسنده‌ی مقاله در پایان چگونه نتیجه‌گیری کرده است؟
۳. شما چه نتیجه‌ای از مقاله گرفته‌اید؟
۴. درباره‌ی یکی از موضوعات مورد علاقه‌ی خود، مقاله‌ای بنویسید.

☑ ۲. گزارش

الف) کلیّات

گزارش، یک متن نگارشی است که مایه‌ی اصلی آن حادثه‌ای بیرونی است. ابزار اصلی این قالبِ نگارشی، مشاهده‌ی مستقیم است. فکر کنید که شخصی دوربین همراه دارد و حادثه‌ای را در ذهن دوربین‌اش ثبت و ضبط می‌کند و یا فردی با روبه‌رو شدن با یک رویداد آن را روی کاغذ و یا در دفتر کوچک یادداشتش می‌نویسد.

گزارش چند نوع است:

۲.۱. گزارش خبری. خبرنگارانِ روزنامه‌ها و مجله‌ها و رادیو و تلویزیون نمونه‌های خوبی برای گزارشگری به شمار می‌آیند. گزارش‌های خبری ممکن

---

۱. سرامی، قدمعلی، از هرگز تا همیشه، صص ۲۶۲-۲۵۹.

است گفتاری (کلامی) باشند و یا دیداری (تصویری).

۲.۲. گزارش هم به علت استفاده‌ی مستقیم از واقعیت و حادثه‌ی موجود بیرونی، متنی «مستقیم‌گو» است. یعنی نویسنده‌ی گزارش (گزارشگر) ناگزیر است تا موضوع گزارش و دیده‌های خود را مو به مو بیان کند.

۲.۳. عواطف و احساسات نویسنده‌ی گزارش در متن آن نمود عینی دارد. بنابراین نویسنده‌ی گزارش علی‌رغم مستقیم‌گویی و واقع‌پردازی، در متن آن دخالت می‌کند و ردّ پا به جا می‌گذارد.

۲.۴. متن گزارشی، جنبه‌های شخصیت‌پردازی ندارد یا آن که ممکن است گزارشگر، از آدم‌های موضوع گزارش توصیفی ظاهری کرده باشد.

۲.۵. گاهی در بعضی از متن‌های گزارشی، نویسنده دست به نتیجه‌گیری می‌زند.

۲.۶. عنصر تخیّل در نوشتن متن گزارشی، نقشی ندارد.

«گزارش کار»، رایج‌ترین متن گزارشی در اداره‌ها و کارخانه‌ها و مدرسه‌هاست که کارکنان و مدیران براساس شرح وظایف شغلی خود ناگزیرند که آن را بنویسند و ارایه بدهند.

ب) نمونه:

گزارش جشن تیرگان امسال (۱۳۸۳)

روز سیزدهم تیرماه ۱۳۸۳ طبق قرار قبلی، [مجله‌ی] جشن کتاب و [انتشارات] کاروان و دوستانش جشن تیرگان را در تالار بتهوون خانه‌ی هنرمندان برگزار کردند که حرف‌ها و حدیث‌ها و تعریف‌های فراوانی به دنبال داشت. هدف‌مان این بود که با فراموشی مبارزه کنیم و نگذاریم سنت‌های زیبایی که داشته‌ایم و داریم، در بحران دنیای نو فراموش شوند و کم‌کم از بین بروند. قبلاً با جشن یلدا شروع کرده بودیم که شد یک جشنواره‌ی ادبی سالانه. بعد فکر کردیم همه (یا خیلی‌ها) از مراسم شب چلّه خبر دارند و بر گزارش می‌کنند اما جشن‌هایی هم هست که اهمیت‌شان از یلدا کم‌تر نیست، ولی از یاد رفته‌اند. با جشن تیرگان شروع کردیم که غیر از همقرانی روز تیر با ماه تیر، سه مناسبت مهم دیگر هم داشت. دیدیم تیرگان، روز صلح و تمامیت ارضی ایران، روز نویسنده و روز باران است. (اتفاقاً بعد از این که ما جشن تیرگان را گرفتیم، نم‌نم باران از همان شب شروع شد و کم‌کم زیاد شد و تا یک هفته بعد، تهران در اوج گرمای تابستان، زیر باران و رعد و برق بود. کمی صفا کرد.)

روز سیزدهم تیر ماه، ساعت چهار و نیم بعد از ظهر، چلّه‌ی تابستان، نزدیک هزار نفر از علاقه‌مندان در خانه‌ی هنرمندان ایران جمع شدند. طبق قرار قبلی، قرار بود دوستان با شش نویسنده‌ای که اعلام شده بود، ملاقات کنند. آن قدر فشار جمعیت زیاد بود که بیش‌تر جمعیت بیرون سالن ماندند و از طریق صفحه‌ی نمایش بزرگ، مراسم را دنبال کردند. هوا هم خیلی گرم بود. البته بیرون سالن وضع بهتر بود. داخل سالن که به لطف تجهیزات خانه‌ی هنرمندان شده بود عین حمام سونا. به هر حال تا قبل از جشن تیرگان، اپوش (دیو خشکسالی) داشت بیداد می‌کرد و قرار بود بعد از تیرگان، تیشتر بیاید و دخلش را بیاورد و هوا خنک بشود که شد.

مراسم ساعت یک ربع به پنج شروع شد. به مناسبت این که تیرگان روزی است که آرش کمانگیر، پهلوان اسطوره‌ای ایران، تیری انداخت که تمامیت ارضی ایران را حفظ کرد، شعر زیبای آرش کمانگیر، اثر زنده‌یاد سیاوش کسرایی خوانده شد. این شعرخوانی تأثیر خوبی بر حاضران گذاشت، طوری که در پایان مراسم همه اصرار داشتند که دوباره این شعر خوانده شود[۱].

---

۱. به نقل از: ماهنامه‌ی فرهنگی، هنری **جشن کتاب، شماره‌ی ۹، مرداد ۱۳۸۳**، صص ۳۱-۳۰.

کارگاه شماره دو:

۱. تاکنون چند گزارش خوانده‌اید؟
۲. گزارشی که خوانده‌اید را خلاصه کنید.
۳. از جلسه‌ی امتحان خود گزارشی تهیه کنید و در کلاس درس بخوانید.
۴. سعی کنید متن کامل گزارش جشن تیرگان را پیدا کنید و بخوانید.

☑ ۳. تاریخ

الف) کلیّات

تاریخ‌نویسی از دیرباز یکی از دغدغه‌های نویسندگان بوده است. تاریخ‌نگاران از این قالب همواره برای نقل حادثه استفاده می‌کنند. تاریخ را می‌توان به مسافری تشبیه کرد که بدون توقف از این سرزمین به آن سرزمین می‌رود. این مسافر قدیمی و تیز پا در مسیر طولانی و همیشگی‌اش در منزل‌های کوچک نمی‌ایستد و به اتفاقات ریز و کوچکی که در آن منزل‌ها می‌گذرد، خود را مشغول نمی‌کند. اگر مقاله و گزارش جزیی‌نگر و جزیی‌گرا هستند، تاریخ، متنی کلی‌نگر و کلی‌گرا است.

۳.۱. در متن تاریخی، حادثه‌ها و رویدادها توسط نویسنده (مورخ / تاریخ‌نگار) دست‌چین می‌شوند. همان‌گونه که گفته شد تاریخ به **سرفصل‌های برجسته و بزرگ زندگی اجتماعی بشر سر و کار دارد. مانند پیدا شدن تمدن‌ها، جنگ‌ها، انقلاب‌ها، شکست‌ها، پیروزی‌ها و...**

۳.۲. نیروی تخیل تاریخ‌نویس در متن تاریخی نقشی ندارد.

۳.۳. نویسنده‌ی متن‌های تاریخی، موضوع‌گیری و جهان‌بینی خود را در ساخت و پرداخت رویدادها دخالت می‌دهد.

۳.۴. شخصیت‌های متن‌های تاریخی، واقعی هستند. یعنی در جهان بیرون از ذهن نویسنده وجود دارند. بنابراین تاریخ‌نویس به معنای واقعی شخصیت‌پردازی نمی‌کند. او گاهی این شخصیت‌ها را کم‌رنگ یا پُر رنگ (رتوش) می‌کند. ریشه‌ی این کم رنگ و یا پر رنگ کردن، علاقه، برداشت، جهان‌بینی و موضع‌گیری تاریخ‌نویس است.

۳.۵. در نوشتارهای تاریخی، جنبه‌های پند و اندرز و نتیجه‌گیری‌های آشکار وجود دارد.

۳.۶. متن تاریخی، متنی مستقیم‌گو به حساب می‌آید.

۳.۷. نوشته‌های تاریخی سرد و خشک و خشن هستند، اما داستانی که درباره‌ی وقایع تاریخی نوشته می‌شود، جذاب و خواندنی است.

علت کسالت‌آوری و بی روحی نوشته‌های تاریخی از آن جا ناشی می‌شود که نویسندگان تاریخ (بیش‌تر آن‌ها) فقط تاریخ محض را می‌نویسند؛ یعنی به بیان واقعیت‌ها و منتقل کردن اطلاعات می‌پردازند و مردم را فراموش می‌کنند، ولی داستان‌نویس در کتاب اطلاعات و واقعیت‌ها، که اساس کار او هستند، توجه اصلی‌اش به مردم است.

۳.۸. در بعضی از متون تاریخی مانند «تاریخ بیهقی» جنبه‌های داستانی فراوانی دیده می‌شود. از جمله بخشِ «ذکر بردار کردن حسنک و زیر» و «قضیه سیل غزنین» و چند مطلب دیگر.

ب) نمونه:

قیام کوروش بر شاه ماد

کوروش مصمم شد پارس را بر ماد بشوراند و برای اجرای این فکر، نامه‌ای خطاب به خود از طرف پادشاه ماد ساخت. بدین مضمون که شاه مزبور تمام پارس را به او می‌سپارد و تمام مردمان پارس باید از او اطاعت کنند. پس از آن بزرگان پارس را جمع کرده نامه را برای آنان خواند و در حال به تمام رؤسای طوایف امر کرد که مردان خود را به داس مسلح کرده نزد او آرند. وقتی که آن‌ها آمدند، امر کرد ۲۷۰۰ متر زمین را از علف هرزه و خار و خسک پاک

کنند. آن‌ها چنین کردند. روز دیگر آن‌ها را به سوری [میهمانی] دعوت کرد و تمام خشَم [گوسفند و گاو] پدر خود را سر بریده ناهار خوبی به آن‌ها داد. پس از این که آن‌ها خوب خوردند و استراحت کردند، کوروش آن‌ها را نزد خود بخواند و گفت:

«کدام روز را خوش‌تر دارید، امروز یا دیروز را؟»

آن‌ها گفتند:

«شکی نیست که امروز را، چه دیروز از رنج بسیار به کلی خسته بودیم و امروز غذای لذیذ خورده استراحت کردیم.»

کوروش گفت:

«دیروز شما حاکی از رقیّت [بردگی] و بندگی شما است نسبت به ماد و امروز شما شبیه آتیه‌تان، اگر به حرف من رفته و بر ماد شوریده خود را آزاد کنید، چه شما از مادی‌ها از حیث صفات جنگی کم‌تر نیستید.»

چون مردم پارس مدت‌ها بود که از تسلط مادی‌ها ناراضی بودند، سخن کوروش بسیار مؤثر افتاد. قیام پارس بر ماد شروع شد و کوروش سردار پارسیان گردید...[1]

کارگاه شماره سه:

در متن تاریخی که خوانده‌اید به پرسش‌های زیر پاسخ دهید:

۱. نویسنده‌ی تاریخ چه استدلالی برای قبولاندن مطلب خود ارایه داده است؟

۲. از متن کوتاه تاریخی که خوانده‌اید، چه پند یا پیامی دریافت کرده‌اید؟

۳. کتاب تاریخ بیهقی را پیدا کنید و داستان سیل غزنه را بخوانید.

۴. آیا شخصیت‌های این متن تاریخی، واقعی و باورپذیر به نظر می‌رسند؟

---

۱. پیرنیا (مشیرالدوله)، حسن، ایران باستان (کتاب دوم، کوروش کبیر)، صص ۲۳۹-۲۳۸.

☑ ۴. شعر

الف) کلیّات

نوشته‌ای است آمیخته با خیال که دارای موسیقی باشد.

بعضی‌ها شعر را کلامی خیال‌انگیز و با قافیه و دارای وزن دانسته‌اند. ارسطو، شعر را نوشته‌ای می‌دانست که عنصر تخیل در آن وجود داشته باشد. همین فیلسوف معتقد بود که اگر سخنی فقط وزن داشته باشد و از عنصر خیال بی بهره باشد، دیگر شعر نیست، بلکه «نظم» است. ابوعلی سینا در کتاب شفا شعر را سخنی می‌داند که خیال‌انگیز باشد و از سخنانی موزون [وزن‌دار] و متساوی ساخته شده باشد.

خواجه نصیر توسی در کتاب «اساس الاقتباس» نوشت: شعر از نظر اهل منطق، کلام خیال‌انگیز است و در عرفِ مردم، کلامی موزون و مقفّی [قافیه‌دار].

پس از نیمایوشیج [علی اسفندیاری] بنیان‌گذار شعر نوین ایران، که سال‌ها در راه شناساندن نظریه‌ی نو خود درباره‌ی شعر فارسی زحمت کشید و سرزنش‌های فراوانی را نیز از زبان دوستان و دشمنان خود شنید. دکتر شفیعی کدکنی تعریف کوتاهی از شعر ارایه داده است. او می‌گوید:

«شعر، گره خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است.»

بنا بر تعریف بالا، چند عنصر در شعر وجود دارد:

۴.۱ وجود داشتن عاطفه یا احساس و اندیشه‌ای که بیان کردن آن هدف شاعر است. وجود این عنصر سبب می‌شود که شعر از سخنان آهنگین ولی بی معنی باز شناخته شود. مانند بیت زیر:

«حـــــرفِ عِـــلّه را ســـه دان ای طـــلبه
«واو» و «یـــــا» و «الفِ» مـــــنقلبه

[ای دانش‌آموز! بدان که حرف علّه، سه تاست؛
«واو» «ی» و «الفِ» مـــــنقلبه]

این بیت وزن دارد. قافیه دارد. طول و اندازه‌ی مصرع‌های آن هم مساوی است. ولی هیچ عاطفه و تخیلی در آن وجود ندارد. برای همین به آن شعر نمی‌گویند.

۴.۲. تخیل که قدرت ذهن شاعر است برای آن که میان جهان بیرونی، طبیعت و اشیای پیرامون خود و مفاهیم ذهنی خود روابط کشف کند و میان آن‌ها ارتباط برقرار نماید.

عنصر تخیل سبب می‌شود تا تعریف و تعبیر دیگری از جهان ارایه شود و بیانِ جدید با بیان عادی و متداول تفاوت کند.

۴.۳. زبان شاعرانه. شاعر برای بیان کردن عاطفه و تخیل خود، زبانی استفاده می‌کند که در آن از تمامی امکانات و توانایی‌ها مانند خاصیت پیوند واژه‌ها برای آفریدن ترکیب‌های نو و انعطاف‌پذیری از نظر ارکان جمله و نحو کلام و جا به جا کردن اجزای جمله بهره ببرد.

۴.۴. موسیقی یا آهنگ شعر گاهی عروضی است و گاهی هم موسیقی داخلی است. موسیقی داخلی در شعر، ارتباط و تناسبی است که میان حروف بی صدا و صدادار کلمات به وجود می‌آید.

۴.۵. شکل شعر همان قالب‌های شعر است مانند رباعی، مثنوی، غزل، نیمایی، سپید و... .

۴.۶. زبان شعر، کوتاه و فشرده و تصویری است.

۴.۷. شعر، معمولاً، متنی مستقیم‌گو نیست.

جامعه‌شناسان بر این باورند که شعر، حاصل کارِ دسته جمعی انسان‌های اولیه و نتیجه‌ی هماهنگی حرکات منظم آن‌ها و ابزار کار و در آمیختن صداهای آن‌ها با اصوات و کلماتی است که به طور طبیعی و خود به خود در حین کار کردن همراه با نفس زدن‌ها، از حنجره بیرون می‌داده‌اند.

این اصوات بر اثر منظم بودن فاصله‌ها، خود به خود به پاره‌های مساوی تقسیم شده و شکلی موزون به خود گرفته و به تدریج به صورت آوازهای دسته جمعی در آمده که در مراسم مختلف قبیله‌ای، همراه با رقص و آواز و

با نواختن نخستین آلات موسیقی که شبیه ابزار کار بوده، خوانده می‌شد، مسأله‌ای ثابت شده است.

ب) نمونه‌ها:

یک) نمونه‌ی کلاسیک (دارای وزن و قافیه)

ای وای بر اسیری کز یاد رفته باشد
در دام مانده باشد، صیّاد رفته باشد
آواز تیشه امشب از بیستون نیامد
شاید به خواب شیرین، فرهاد رفته باشد.
«حزین لاهیجی

دو) نمونه‌ی شعر نو فارسی

«آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته، شاد و خندانید.
یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان
یک نفر دارد که دست و پای دایم می‌زند
روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید
آی آدم‌ها که بر ساحل بساط دلگشا دارید
نان به سفره، جامه‌تان برتن
یک نفر در آب می‌خواند شما را...[1]»

کارگاه شماره چهار:

۱. متن کامل شعرِ «آی آدم‌ها» را در مجموعه شعرهای نیمایوشیج پیدا کنید و بخوانید.
۲. عناصر خیال را در این شعر پیدا کنید و بنویسید.
۳. در شعرِ حزین لاهیجی چه آرایه‌ای (صنعتی) به کار رفته است؟
۴. قافیه‌ها و ردیف‌ها را در شعر حزین لاهیجی پیدا کنید.
۵. سعی کنید شعری درباره‌ی درخت بنویسید.

۱. نیمایوشیج، مجموعه اشعار نیما، صص ۳۰۲-۳۰۱.

☑ ۵. قطعه‌ی ادبی

الف) کلیّات

نوشته‌ای است توصیفی و توضیحی که زبانی ادبی و شعرگونه دارد و از تعبیرها و تشبیه‌های کلیشه‌ای و رایج سرشار است.

قطعه‌ی ادبی، طرح داستانی ندارد. مضمون بیش‌تر قطعه‌های ادبی شرح عشق‌های سوزناک و حال و هوای رمانتیک جوانی و نوجوانی با احساسات نپخته و پرورش نیافته‌ی نویسندگانِ آن‌هاست. این قالب نگارشی از سال ۱۳۰۰ به بعد در نشریات و مجلّه‌ها، رواج یافت و امروزه کم‌کم دارد از رونق می‌افتد.

علت اصلی رواج این قالب ادبی، شعرهایی بود که به زبان فارسی ترجمه می‌شد. در ترجمه‌ی فارسی آن شعرها، شیوه‌ی نوشتن مصراع‌ها رعایت نمی‌شد و عده‌ای از نویسندگان که نه شعر عروضی و کلاسیک می‌نوشتند و نه شعر نیمایی، به نوشتن این قالب روی آوردند. آن سال‌ها گاهی به این نوع نوشته‌ها، شعر نثرواره می‌گفتند، ولی بعدها به نام قطعه‌ی ادبی معروف شد. در حال حاضر شاعران و نویسندگانی مانند قیصر امین‌پور، مهدی شجاعی، سید علی صالحی، حسن حسینی، ضیاءالدین شفیعی و محمدرضا مهدی‌زاده در این قالب نگارشی هم کار می‌کنند.

نکته‌ی جالب در مورد قطعه‌ی ادبی یا نثر ادبی آن است که بعضی از داستان‌نویسان در داستان‌های خود از این قالب استفاده کرده‌اند. به عنوان مثال محمود دولت آبادی در قسمت‌هایی از رمانِ «کلیدر» و محسن مخملباف در رمانِ «باغ بلور» و منیرو روانی‌پور در بعضی از داستان‌هایش این شیوه را به کار برده‌اند.

ب) نمونه:

نامه‌ای به...

از محمدرضا مهدی‌زاده (نثرنویس معاصر)

کسی که در دور افتاده‌ترین ناحیه‌ی روحم ایستاده است و به من می‌نگرد. صدایش می‌کنم. پرنده‌ای بر طارم صدایم می‌نشیند و بر خاک می‌افتد. می‌خواهم حرف بزنم و فریادم را به سدهای مقابل بکوبم. اما هر واژه‌ای که از دهانم خارج می‌شود، آتش می‌گیرد و مرا نصیبه‌ای جز خاکستر آن نیست. باد بی رحمانه خاکستر واژه‌ها را در اطراف می‌پراکند. دعا می‌کنم، زمین آن‌ها را برویاند. به خودم خیره می‌شوم. چقدر شکسته شده‌ام. پر از غبارم. پر از پیچ و خمم. حتی آینه هم مرا نشان نمی‌دهد. باید حرف بزنم. باید چیزی بگویم. آه آینه چه همدم خوبی است؛ سکوت می‌کند تا تو بگویی. چه کسی بهتر از من می‌تواند عیب‌های من و دل را به آینه بگوید؟ دردا که نمی‌توانم رو به روی آینه بایستم. کسی که یک عمر در بی خبری نشسته است، نای ایستادن ندارد.

کاش درخت بودم. درخت‌ها هر روز ایستادن را تجربه می‌کنند. زمین دامان درخت‌ها را رها نمی‌کند، اما آن‌ها مدام به خانه‌ی ابرها سر می‌زنند. باید این نامه را برای تمام آینه‌ها بنویسم. باید این نامه را برای خودم بنویسم. چه کسی بهتر از من می‌تواند حرف‌هایم را بفهمد؟

چقدر شکسته شده‌ام. دیروزها رفته‌اند، ترانه‌های کودکی سکوت کرده‌اند. باغ‌های خردسالی کدر شده‌اند. هم‌بازی‌هایم دست‌شان را به دیواره‌ی آسمان زده‌اند. خیلی دیر شده است. می‌خواهم دنبال روزهای رفته بدوم، پاهایم با من نمی‌آیند، دست‌هایم مرا تنها گذاشته‌اند. کسی به من لبخند نمی‌زند. دیگر نمی‌توانم شاگرد اول بشوم و ستون خالی روزنامه‌ها را پر کنم. گناهان دور مرا گرفته‌اند. نمی‌توانم نفس بکشم. چرا نسیم زمزمه‌ی عاشقان مرا سبز نمی‌کند؟ احساس می‌کنم در ازدحام آب‌ها صخره‌گون ساکت مانده‌ام. چه کسی می‌تواند بر روی صخره‌ای سخت، گل برویاند؟ چرا سیلی

موج‌ها بیدارم نمی‌کند؟
دیشب خواب دیدم؛ قافله‌ی عطر و آواز که سالیانی پیش از کنارم عبور کرد،
در صبح‌ترین نقطه‌ی بهشت بیتوته کرده است.
خیلی دیر شده است. گناهان روح مرا تاریک کرده‌اند. کاش دستی چراغ شبستان دلم را روشن می‌کرد[1].

کارگاه شماره پنج:

۱. به نظر شما علت اصلی رواج قطعه‌ی ادبی در کلام چه بود؟
۲. مضمون‌های قطعه‌های ادبی بیش‌تر در مورد چیست؟
۳. درد دل‌های یک شاخه گل را در قالب یک قطعه‌ی ادبی بنویسید.

☑ ۶. سفرنامه:

الف) کلیّات

بعضی از گردشگران و مسافران در حال سفر و یا پس از سفر، دیده‌ها و شنیده‌های خود را می‌نویسند. این دیده‌ها و شنیده‌ها و اطلاعات دیگر، ممکن است درباره‌ی وضعیت جغرافیایی، نوع کسب و کار مردم، آداب و رسوم، نوع ساخت و ساز خانه‌ها و مکان‌های عمومی دیگر، نوع حکومت و قوانین جاری مملکتی و... باشد.

سیّاحان و گردشگران فراوانی در طول تاریخ به سرزمین‌های دیگر سفر کرده‌اند که موفق شده‌اند شرح مسافرت‌های خود را بنویسند. به این نوشته‌ها، سفرنامه یا «سیاحت‌نامه» می‌گویند.

مانند سفرنامه‌ی ناصرخسرو قبادیانی، سفرنامه‌ی مارکوپولو، سفرنامه‌ی شاردن، سفرنامه‌ی ناصرالدّین شاه قاجار به دماوند و سفرنامه‌های فراوان

۱. روزبه، محمدرضا، ادبیات معاصر، ص ۲۷۹.

دیگر.

۶.۱. سفرنامه، متنی «مستقیم‌گو» است، چون اساس آن دیده‌ها (مشاهدات) و شنیده‌هاست.

۶.۲. با آن‌که ممکن است نویسنده‌ی سفرنامه خاطرات خود را در طول سفر به همراه احساسات درونی‌اش در متن به کار ببرد، ولی چون او ناگزیر است به واقعیت‌های بیرونی پایبند باشد، کار او را نمی‌توان اثری هنری نامید.

۶.۳. نویسنده‌ی سفرنامه، جزیی‌نگر است؛ بنابراین در سفرنامه کلی‌گویی جایی ندارد.

۶.۴. با آن‌که ممکن است بعضی از سفرنامه‌ها در عالم خیال نوشته شوند، مانند "مسالک المحسنین" نوشته‌ی عبدالرحیم طالب‌زاده، ولی عنصر تخیل در نوشتن سفرنامه جایی ندارد.

۶.۵. در بعضی از سفرنامه‌ها از جمله در سفرنامه‌ی ناصرخسرو قبادیانی، جنبه‌های داستانی دیده می‌شود.

۶.۶. متن سفرنامه از آن جا که با واقعیت‌های واقعاً موجود سروکار دارد، نوعی مستندنگاری و عکس‌برداری است، اما در داستان، چنان‌که بعداً خواهیم دید، واقعیت‌های بیرونی با حقیقت‌های درونی و قوه‌ی تخیل داستان‌نویس در هم می‌آمیزد و واقعیتِ راستواره‌ی دیگری پدید می‌آید.

ب) نمونه:

وصف اصفهان در سفرنامه‌ی ناصرخسرو

... از آن‌جا برفتیم، هشتم صفر سنه‌ی اربع و اربعین واربعمائه بود که به شهر اصفهان رسیدیم. از بصره تا اصفهان صد و هشتاد فرسنگ باشد، شهری‌ست بر هامون نهاده آب و هوایی خوش دارد و هر جا که ده گز چاه فرو برند آبی سرد و خوش بیرون آید و شهر دیواری حصین و بلند دارد و دروازه‌ها و جنگ‌گاه‌ها ساخته و بر همه بارو و کنگره ساخته و در شهر جوی‌های آب روان و بناهای نیکو و مرتفع و در میان شهر مسجد آدینه‌ی بزرگ نیکو و باروی شهر را گفتند سه فرسنگ و نیم‌ست. اندرون شهر همه آبادان که هیچ از وی

خراب ندیدم و بازارهای بسیار و بازاری دیدم از آن صرّافان که اندر او دویست مرد صرّاف بود و هر بازاری را در بندی و دروازه‌یی و همه‌ی محلّت‌ها و کوچه‌ها را هم‌چنین در بندها و دروازه‌های محکم و کاروان‌سراهای پاکیزه بود و کوچه‌یی بود که آن را کوطراز می‌گفتند و در آن کوچه پنجاه کاروان‌سری نیکو و دار هر یک بیاعان و حجره‌داران بسیار نشسته و این کاروان که ما با ایشان همراه بودیم یک هزار و سیصد خروار بار داشتند که در آن شهر رفتیم هیچ بازید نیامد که چگونه فرو آمدند که هیچ جا تنگی موضوع نبود و نه تعذر مقام و علو فه و چون سلطان طغرل بیک ابوطالب محمد بن میکان بن سلجوق، رحمةالله علیه، آن شهر گرفته بود، مردی جوان آن جاگماشته بود نیشابوری دبیری نیک با خط نیکو، مردی آهسته، نیکولقا، و او را خواجه عمید می‌گفتند. فضل دوست بود و خوش سخن و کریم و سلطان فرموده بود که سه سال از مردم هیچ چیز نخواهند و او بر آن می‌رفت و پراکندگان همه روی به وطن نهاده بودند و این مرد از دبیران سوری بوده بود و پیش از رسیدن ما قحطی عظیم افتاده بود، اما چون ما آن جا رسیدیم جو می‌درویدند و یک من و نیم نان گندم به یک درم عدل و سه من نان جوین هم. و مردم آن جا می‌گفتند هرگز بدین شهر هشت من نان کم‌تر به یک درم کس ندیده است. و من در همه‌ی زمین پارسی گویان شهری نیکوتر و جامع‌تر و آبادان‌تر از اصفهان ندیدم...[1]

---

۱. کشاورز، کریم، هزار سال نثر پارسی، صص ۲۱۸-۲۱۷.

کارگاه شماره‌ی شش:

کتاب سفرنامه‌ی ناصرخسرو را پیدا کنید و بخوانید. آن گاه به پرسش‌های زیر پاسخ دهید.

۱. این سفرنامه در چه قرنی نوشته شده است؟

۲. چه اطلاعاتی در این سفرنامه وجود دارد؟

۳. چه قسمت‌هایی از این سفرنامه قابلیت آن را دارد که به یک داستان تبدیل شود؟

۴. چه سفرنامه‌های دیگری سراغ دارید؟ نام ببرید.

۵. شرح آخرین مسافرتی راکه رفته‌اید، بنویسید و در کلاس بخوانید.

☑ ۷. نمایش‌نامه (بازی‌نامه)

الف) کلیّات

نمایش‌نامه، داستانی است که عده‌ای بازیگر، ماجراهای آن را با بازی خود نمایش می‌دهند. یعنی داستانی است که برای اجرا کردن و نمایش دادن نوشته می‌شود.

نمایش‌نامه پیشینه‌ای تاریخی دارد. عمر نمایش‌نامه به یونان باستان می‌رسد. نمایش‌نامه نویسانی مانند "سوفوکل / سوفوکلس و اوریپید" در یونان باستان (۴۰۸ قبل از میلاد) آثاری نوشتند که تا هنوز دیدنی و خواندنی است.

ویلیام شکسپیر در قرن هفدهم، نمایش‌نامه‌های جاودان **"هملت"**، "مکبث"، "اتللو" و "لیرشاه" را نوشت که تا امروز به صورت **فیلم سینمایی و** نمایش روی صحنه (تئاتر) بارها و بارها اجرا شده‌اند.

در آلمان قرن بیستم هم برتولت برشت، **شاعر و داستان‌نویس**، نمایش‌نامه‌های کوتاهی نوشت که شهرت جهانی پیدا کرده‌اند.

در ایران نیز نمایش‌نامه‌نویسی از زمان انقلاب مشروطیت آغاز شد. "گوهر مراد"، "اکبر رادی" و "بهرام بیضایی" از نمایش‌نامه‌نویسان موفق و پر کار به شمار می‌روند.

۷.۱. نمایش‌نامه، تماماً در حوزه‌ی داستان قرار دارد. با این تفاوت که بیش از داستان، زبانی نمایشی دارد. یعنی زبان و نثر آن در حوزه‌ی «نشان دادن» جا می‌گیرد. ولی بسیاری از داستان‌ها جنبه‌های توصیفی و روایی دارند و در حوزه‌ی «گفتن» جای می‌گیرند.

۷.۲. گفت‌وگو (دیالوگ) در نمایش‌نامه، خط داستانی را به پیش می‌برد.

۷.۳. شخصیت‌پردازی در نمایش‌نامه تا حدود بسیار زیادی از طریق گفت‌وگو انجام می‌شود.

۷.۴. متن نمایش‌نامه بیش‌تر برای اجرای نمایش نوشته می‌شود، اما متن داستان بیش‌تر برای خواندن نوشته می‌شود.

۷.۵. نمایش‌نامه‌نویس ناگزیر است برای یک اجرای خوب، فضاسازی انجام دهد؛ بنویسد که در فلان صحنه، نور از چه زاویه‌ای می‌تابد. شب است یا روز؟ و... .

۷.۶. در نوشتن نمایش‌نامه از همه‌ی ابزارها و عناصر داستانی استفاده می‌شود.

۷.۷. مطالعه‌ی متن‌های نمایشی، نیروی تجسم را افزایش می‌دهد.

۷.۸. نمایش‌نامه هم متنی «مستقیم‌گو» است.

ب) نمونه:

بریده‌ای از «صیادان»، نوشته‌ی اکبر رادی

[دکان گدا علی سماک. ماهی فروش پیر جلوی دکان نشسته.
بیوک وارد می‌شود.]

ماهی فروش: بفرما... همه رقم داریم. دودی، سفید، شور

بیوک: سفید... سفید می‌خواستم.

ماهی فروش: واست ماهی می‌آرم که دُم بزنه.

بیوک: این‌جا... شب‌ها زود قُرُق می‌شه؟

ماهی‌فروش: شبا فقط مستا و گشتی‌ها می‌گردن. تو مثلی که غریبه‌ای

بیوک: من تازه آمدم.

ماهی فروش: پیداس [یک ماهی روی پیشخوان می‌اندازد] [illegible]

سلان.

بیوک: چند؟

ماهی فروش: آخرش سی.

بیوک: خیلی گنده‌س.

ماهی فروش: اینم یه هوا کوچک‌ترش... بیس و پنش ت[illegible]

بیوک: [ماهی را معاینه می‌کند] نُچ.

ماهی فروش: اینم هژده می‌دم. ریزه‌س اما نره، خوش خوراکه [عابری می‌گذرد].

عابر: مخلصیم.

ماهی فروش: قربونت! ماهی خوبم داریم. تازه. اشبلان‌تر و تمیز

عابر: نه پدر! واسه سرمونم گشاده.

ماهی فروش: [می خندد] می‌دونی؟ تو اولین ترکی هستی که داری با من چونه می‌زنی. شماها که بابا اربابین.

بیوک: راستش من دار و ندارم همینه.

[ماهی فروش گردن می‌کشد و توی دست بیوک را نگاه می‌کند. بعد با کنفتی ماهی‌ها را بر می‌دارد.]

بیوک: اگه مرا قبول داشته باشی، باقی‌شو آخر هفته می‌دم.

ماهی فروش: اون وخت حضرت آقا را کجا پیداش کنم؟

بیوک: مؤسسه... من اونجام.

ماهی فروش: صحیح... پس تو بچه‌ی مؤسسه‌ای. باشه اگه یه شناس پیدا کنی، من حرفی ندارم.

بیوک: شناس؟

[با ناامیدی به چپ و راست نگاه می‌کند.[1]]

کارگاه شماره هفت:

۱. نمایشنامه‌ی "خسیس" اثر "مولیر" را پیدا کنید و بخوانید.
۲. مولیر برای شخصیت‌پردازی از چه وسیله‌ای استفاده کرده است؟
۳. هارپاگون چگونه آدمی است؟ از کجا می‌دانید؟
۴. این نمایش‌نامه چند شخصیت دارد؟
۵. نمایش‌نامه‌نویس با چه ابزاری حادثه‌ی داستانی را پیش برده است؟
٦. سعی کنید موضوع یک ساعت کلاس درس را در قالبِ نمایش‌نامه بنویسید.
۷. آیا می‌توانید این نمایش‌نامه را در کلاس خود اجرا کنید؟
۸. متن ۵ نمایش‌نامه (فارسی یا ترجمه شده) را پیدا کنید و به صورت جمعی بخوانید.

☑ ۸: فیلم‌نامه

الف) کلیّات

همان طور که از نامش پیداست، نوشته‌ای است که از آن فیلم سینمایی ساخته می‌شود. این نوع ادبی هم، تماماً داستان است.

بعضی از فیلم‌نامه‌نویسان، داستان بلند و یا رمانی را که دیگران نوشته‌اند، به صورت فیلم‌نامه در می‌آورند تا کارگردان (فیلم‌ساز) بتواند آن را جلوی دوربین فیلم‌برداری ببرد.

فیلم‌نامه از نظر بیان کردن ماجرا، نمایشی‌تر و تصویری‌تر از نمایش‌نامه است. چرا که زاویه‌ی روایت آن (روای آن) دریچه‌ی دوربین است.

۱. سپانلو، محمدعلی، نویسندگان پیشرو ایران، صص ۲۳۵-۲۳۳.

فضاسازی و شخصیت‌پردازی آن از اهمیت بالایی برخوردار است. فیلم‌نامه‌نویس جای همه‌ی عناصر و آدم‌ها را مشخص می‌کند. مثلاً می‌نویسد که دوربین از چه زاویه‌ای و حتی از چه ارتفاعی باید حرکت‌ها را ثبت و ضبط کند.

۸.۱. متن فیلم‌نامه، جزیی‌نگر و معمولاً مستقیم‌گو است.

۸.۲. خواندن نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌نامه‌ها، به داستان‌نویس کمک می‌کند تا تصویری و نمایشی به آدم‌ها و اشیا نگاه کند و لحظه‌پردازی را یاد بگیرد.

۸.۳. فیلم‌نامه‌نویس، بیش‌تر از نمایش‌نامه‌نویس و داستان‌نویس به ریزه‌کاری‌های حرکت‌های آدم‌ها و ماجراها و کنش‌ها می‌پردازد.

۸.۴. هم نمایش‌نامه و هم فیلم‌نامه، اساس‌شان داستان است. بنابراین نویسنده‌ی نمایش‌نامه و فیلم‌نامه در حقیقت داستانی را بیان می‌کند. یکی با استفاده از صحنه‌ی نمایش و حرکات بازیگران و دیگری دوربین. ولی کار داستان‌نویس دشوارتر و هنری‌تر است، زیرا او ابزاری جز زبان و روایت در دست ندارد و باید بتواند همه چیز را به کمک عنصر روایت و نوشتن بیان کند.

ب) نمونه

بریده‌ای از یک فیلم‌نامه

□ سکانس یک

داخلی - خانه - روز

یک صبح زمستانی، آقای الیاس (۷۰ ساله) از پشت پرده‌ی توری اتاق می‌آید با چشم‌های پُف کرده.

او با صدای بلند عطسه می‌کند و بدون خداحافظی از همسرش که با اخم به او نگاه می‌کند، از خانه بیرون می‌رود.

همسرش غمگینانه به او می‌گوید:

همسر آقای الیاس: توی این برف کجا می‌ری؟ سرما خورده‌ای، مریضی مرد. نرو بیرون، می‌میری!

آقای الیاس توجهی به حرف همسرش نمی‌کند و مغموم از خانه بیرون می‌رود. همسر با اضطراب از پشت پنجره به بیرون نگاه می‌کند.

خارجی - خیابان و پارک - روز

آقای الیاس بعد از عبور از خیابان یخ‌زده و برف گرفته، لرزان به پارک وارد می‌شود. از دور صدای بازی بچه‌ها را می‌شنود. با تبسمی بر لب، به طرف آن‌ها می‌رود. اما از فرط اندوه اشک می‌ریزد. ذهنش به گذشته‌های دور می‌رود:

□ فلاش بک

خارجی - یک باغ - روز

کودکی (یک پسر /کودکیِ الیاس) خندان در باغ تاب بازی می‌کند.

△ پایان فلاش بک

□ زمان حال

ادامه‌ی صحنه حضور الیاس در پارک

خارجی - پارک - روز

الیاس غمگین و افسرده به دنبال کسی می‌گردد. به هر سوی پارک می‌رود. هیچ‌کس را نمی‌یابد. از سرما می‌لرزد. دقایقی روی نیمکت می‌نیشیند و از سرما می‌لرزد. باد و بوران آغاز می‌شود. الیاس باگام‌های آرام از پارک خارج می‌شود.

کارگاه شماره هشت:

۱. فیلم‌نامه چه تفاوت‌هایی با نمایش‌نامه دارد؟
۲. در فیلم‌نامه تعریف کردن داستان به عهده‌ی کیست؟ در نمایش‌نامه چطور؟
۳. چرا کار داستان‌نویس از کار نمایش‌نامه‌نویس و فیلم‌نامه‌نویس دشوارتر است؟
۴. منظور از فلاش بک چیست؟
۵. در بریده کوتاهی از فیلم‌نامه که در صفحه‌های پیشین خوانده‌اید، چه چیزی باعث شده تا صحنه‌ها را مجسم کنید؟
۶. سعی کنید این فیلم‌نامه را ادامه دهید و به پایان برسانید.

☑ ۹. سرگذشت‌نامه (بیوگرافی)

الف) کلیّات

زندگی‌نامه نیز یکی از قالب‌های نویسندگی به شمار می‌رود. در این قالب، نویسنده‌ای سرگذشت و زندگی خودش و یا یکی از مردان و زنان علم و ادب و هنر و سیاست را می‌نویسد.

اگر نویسنده‌ای، سرگذشت خود را بنویسد، به آن متن، زندگی نامه‌ی "خودنوشت" یا «اتوبیوگرافی» می‌گویند. و چنانچه نویسنده‌ای سرگذشتِ چهره‌ای پر آوازه در زمینه‌های علمی و اجتماعی و هنری را بنویسد، به آن متن، «زندگی‌نامه‌ی دیگر نوشت» می‌گویند.

بعضی از زندگی‌نامه‌ها چنان جذاب و دلچسب است که خواننده چند بار آن را می‌خواند و هر بار هم لذت می‌برد.

۹.۱. زندگی‌نامه، خطی داستانی و زبانی روایی دارد.

۹.۲. شخصیت در زندگی‌نامه، شخصیتی واقعی است؛ بنابراین نویسنده‌ی متن در پرداخت شخصیت، کار چندان هنرمندانه و دشواری انجام نمی‌دهد. مخصوصاً اگر کسی بخواهد سرگذشت خودش را بنویسد.

۹.۳. در متن زندگی‌نامه، معمولاً، دخالت نویسنده به ویژه در حذف و اضافه‌ی رویدادها و موقعیت‌ها و زیاده‌روی و کم‌روی در شخصیت‌پردازی و بزرگ و کوچک‌نمایی، هم وجود دارد.

بنابراین متن زندگی‌نامه‌ی خود نوشت، متنی جانبدار به شمار می‌رود.

۹.۴. در زندگی‌نامه نیز مانند گزارش و مقاله و خاطره، تخیل راه ندارد و اساس کار بر نقل کردن واقعیت‌ها و اطلاع‌رسانی است.

۹.۵. نویسنده در متن زندگی‌نامه، به شرح و بیان جامع و همه جانبه‌ی زندگی یک شخصیت برجسته می‌پردازد. بنابراین در این قالب، شرح و پرداخت یک حادثه و یا حتی مقطعی بزرگ از زندگی یک فرد، جایی ندارد.

در روزگار ما، در نگارش زندگی‌نامه، نوعی تمایل به پرداخت و بیان داستانی نیز دیده می‌شود. ولی حتی در چنین حالتی هم دو نکته‌ی اساسی رعایت می‌شود: یکی حفظ سندیت و دیگری رعایت جامعیت. روی آوردن به قالب داستان‌گونه در زندگی‌نامه‌نویسی خود به خود تا حدی تخیل و احساسات شخصی نویسنده را در متن دخالت می‌دهد. ولی صحبت این‌جاست که حوزه‌ی اختیارات تخیل و احساس به حدی گسترده نمی‌شود که به تغییر چهارچوب اصلی حوادث و رویدادها منجر شود، بلکه حفظ شامل جابه‌جایی و یا حذف و اضافه‌ی موارد و نکاتی است که بود و نبود آن‌ها واقعیت حوادث را خدشه‌دار نمی‌سازد. کتابِ «سیاحت شرق» نوشته‌ی آقا نجفی قوچانی و "سرگذشتِ گالیله" نوشته‌ی برتولت برشت، نویسنده‌ی آلمانی، دارای جنبه‌های داستانیِ بسیار بالایی هستند. رومن رولان، نویسنده‌ی فرانسوی، زندگی‌نامه‌های خواندنی خوبی نوشته است؛ مانند «زندگی بتهوون»، «زندگی‌نامه‌ی میکل آنژ»، «زندگینامه‌ی تولستوی» و «زندگی‌نامه‌ی گاندی».

۹.۶. عنوانِ زندگی‌نامه، خودگویای این مطلب است که در این قالب خاص، محور نقل حوادث «زندگی یک فرد» است. در این قالب اگر هم گاهی اشاره‌ای به حوادث زندگی دیگران می‌شود، فقط برای روشن شدن زوایای تاریک و ناشناخته‌ی زندگی همان فرد است.

۹.۷. زندگی‌نامه هم متنی مستقیم‌گو به شمار می‌رود.

۹.۸. مطالعه‌ی زندگی‌نامه‌ها، جذابیت و شیرینی دلچسبی دارد که برای همه و از جمله برای داستان‌نویسان نوقلم لازم و ضروری به نظر می‌رسد.

۹.۹. زندگی‌نامه، متنی جزیی‌نگر است. به این معنا که نویسنده در آن به خرده‌ریزهای حوادث زندگی می‌پردازد.

ب) نمونه

بریده‌ای از زندگی‌نامه‌ی برتراند راسل

دوران بچگی

نخستین خاطره‌ی زنده‌ای که دارم، ورودم به پمبروک لاج در فوریه‌ی ۱۸۷۴ بود. درست بگویم؛ به یاد ندارم که چگونه به خانه رسیدم. اگر چه بام بزرگ شیشه‌ای پایانه‌ی لندن را به خاطر دارم. گویا آن‌جا ایستگاه پدینگتن بود که سر راهم به آن رسیدم و آن را فوق تصور زیبا یافتم. آن چه را از نخستین روز ورودم به پمبروک لاج به یاد می‌آورم خوردنِ چای در اتاق خدمتگزاران بود. اتاقی بود بزرگ و عریان با یک میزگنده‌ی دراز و یک چارپایه‌ی بلند. همه‌ی خدمتگزاران در این اتاق چای نوشیدند جز کاخدار، آشپز، خدمتکار خانم و سر پیشخدمت که یک طبقه‌ی اشرافی را در اتاق کاخدار تشکیل داده بودند. مرا برای چای نوشیدن بر چارپایه‌ی بلندی نشاندند و آن چه از همه زنده‌تر به یاد می‌آورم تعجبی بود از این که چرا خدمتگزاران این قدر به من توجه دارند. در آن زمان نمی‌دانستم که موضوع بحث جدی رییس مجلس اعیان و اعضای عالی قدر شورای ملکه و افراد مهم دیگری بوده‌ام و فقط وقتی که بزرگ شدم فهمیدم که چه وقایع غریبی پیش از آمدنم به پمبروک لاج روی

داده است. پدرم، لرد امبرلی، پس از یک ضعف روزافزون طولانی به تازگی در گذشته بود.

مادر و خواهرم یک سال و نیم جلوتر به بیماری خناق مرده بودند. مادرم، که بعداً از روی یادداشت‌های روزانه و نامه‌هایش دریافتم، زنی بود قوی، با نشاط، نکته‌سنج جدی، مبتکر و بی پروا. از تصویرش بر می‌آمد که باید زیبا هم بوده باشد. پدرم مردی بود اهل فلسفه، پرکار، بی دلبستگی به دنیا، کج خلق و از خودراضی... .

:

دوران بچگی من، بر روی هم شادمانه و رو به راه بود و من نسبت به همه‌ی بزرگ‌ترهایی که با آنان در تماس قرار می‌گرفتم احساس محبت می‌کردم.

به یاد دارم که وقتی به سنی رسیدم که در علم نوین روان‌شناسی کودک «دوره‌ی نهفتگی» نامیده می‌شود، تغییری قاطع در من پدید آمد. در این مرحله، کیف می‌کردم که از لحن کلام عامیانه استفاده کنم، وانمود سازم که هیچ احساسی ندارم و بر روی هم «مردانه» رفتار نمایم. شروع کردم به حقیر شمردن خویشانم. به خصوص به این دلیل که از لحن کلام عامیانه فوق‌العاده وحشت داشتند و بالا رفتن از درخت را بیهوده خطرناک می‌انگاشتند. آن قدر چیزها برای من ممنوع بود که عادت ریاکاری راکسب کردم و تا بیست و یک سالگی در این عادت پابرجا بودم. طبیعت ثانوی من این شد که فکر کنم بهتر است هر کاری راکه انجام می‌دهم برای خود نگاه دارم و هرگز نتوانسته‌ام برانگیزه‌ی پنهان‌کاری که در آن دوره در من پیدا شده بود، چیره شوم. هنوز چیزی مرا بر می‌انگیزد که هرگاه کسی وارد اتاقم می‌شود آن چه را [که] می‌خوانم، پنهان کنم و درباره‌ی این که کجا بوده‌ام و چه کرده‌ام، زبان نگشایم. تنها با جد و جهد اراده است که می‌توانم بر این انگیزه فایق شوم، انگیزه‌ای که در طی سال‌هایی در من پدید آمد که باید راهم را در میان انبوهی از نهی‌های ابلهانه می‌جستم.

سال‌های نوجوانی من، سال‌های تنهایی و نامرادی بود. هم در زندگی عاطفی و هم در زندگی فکری مجبور بودم نوعی پنهان‌کاری اکید را نسبت به کسانم مراعات کنم...[۱].

کارگاه شماره نه:

۱. چرا زندگی‌نامه، متنی جزیی‌نگر است؟

۲. تفاوت زندگی‌نامه با سفرنامه در چیست؟

۳. زندگی‌نامه‌ی هلن کلر و یا ماری کوری را پیدا کنید و بخوانید. آنگاه بنویسید که مهم‌ترین حادثه‌ی زندگی این شخصیت‌ها کدام است؟

۴. زندگی‌نامه‌ی پدر بزرگ یا مادر بزرگ خود را بنویسید.

۵. ۲۴ ساعت از زندگی خود را بنویسید.

☑ ۱۰. نامه‌نگاری

الف) کلیّات

نامه‌نگاری یکی از ساده‌ترین نوع نگارش به شمار می‌آید. نامه‌ها معمولاً جنبه‌ای شخصی دارند و خطاب به یک نفر نوشته می‌شوند، ولی بعضی از نامه‌ها جنبه‌های عمومی دارند و در حقیقت برای خطاب به جمع بزرگ‌تری نوشته می‌شوند. بنابراین حالتی سرگشاده دارند.

نویسندگان این گونه نامه‌ها به بهانه‌ی نوشتن، می‌خواهند حرف‌های نگفته‌ی خود را در مورد مسایل دلخواه‌شان بر زبانِ قلم بیاورند. گاهی بعضی از نامه‌نویسان با آن‌که مخاطب‌شان از آن‌ها دور نیست و در کنارشان زندگی می‌کند، همه‌ی حرف‌ها و درد دل‌هایشان را به او، در قالب‌نامه بیان می‌کنند؛ مانند «نامه‌های نیمایوشیج به همسرش» که در آن به بهانه‌ی صحبت کردن با

---

۱. راسل، برتراند، زندگی‌نامه‌ی برتراند راسل، صص ۱۸-۱۷ و ص ۵۴.

همسرش، تمام شکایت‌هایش از زمانه را و همه‌ی نقد و انتقاد و مهر و نامهری‌های نسبت به خودش و کارش را در قالب نامه و به عنوان سندی کتبی و معتبر به یادگار گذاشته است.

نمونه‌ی دیگر نامه‌نگاری با نگاهی عمومی و اجتماعی، نامه‌های "جواهر لعل نهرو" به دخترش، ایندیراگاندی، است که زیر نام «نامه‌های پدری به دخترش» در قالب کتابی گیرا و خواندنی در آمده است. "نهرو" که در زندان انگلیسی‌ها بود اوضاع جهان در آستانه‌ی قرن بیستم را به صورت یک سری نامه‌های دنباله‌دار برای ایندیرای کوچک نوشت.

گاهی برخی از شخصیت‌های برجسته‌ی تاریخی، سیاسی، اجتماعی، هنری و ادبی نظریه‌ها و برداشت‌های خود را در قالب نامه‌ای برای همسران، فرزندان، شاگردان و پیروان خود می‌نویسند. حتی گاهی مخاطب این نامه‌ها، اشخاص خیالی اند و هرگز فرستاده نمی‌شوند.

۱۰.۱. زبانِ متن نامه، ساده و روان است و با حالتِ احوال‌پرسی شروع می‌شود.

۱۰.۲. از آن جاکه این نوشته‌ها، خطاب به‌کس یا کسانی است بنابراین، عمدتاً، از زبان اول شخص مفرد و خطاب به دوم شخص مفرد، نوشته می‌شود.

۱۰.۳. در متن بسیاری از نامه‌ها، آزادی و رهایی زبان و قلمِ نویسنده، آشکارا دیده و احساس می‌شود. زیرا نویسنده با مخاطب خودْ رو در رو ننشسته تا شرم حضور او مانع از بیان دلخواه شود.

۱۰.۴. متن نامه‌ها، متنی مستقیم‌گو و عمدتاً کلی‌نگر هستند. به عبارت دیگر نویسنده در این قالب، فرصت دارد تا آن چه راکه در ذهن و دلش! می‌گذرد، به آسانی بر زبان بیاورد.

۱۰.۵. جنبه‌های رمانتیک و احساسی بسیاری از نامه‌ها سبب می‌شود تا نویسنده بتواند از عنصر تخیل استفاده کند. البته منظور از تخیل در این‌جا بیش‌تر زبان شاعرانه و نثری هنرمندانه است.

۱۰.۶. گاهی برخی از نویسندگان در قالب چندین نامه‌ی پیاپی که دارای موضوعِ یگانه و تکمیل کننده‌ی هم هستند، داستانی را طراحی کرده و می‌نویسند. داستان کوتاهِ «مرا ببوس» نوشته‌ی محسن مخملباف از این نمونه است.

ب) نمونه

آخرین نامه‌ی "ونسان ونگوک" به برادرش "تئو ونگوک"

اوور ۲۷ ژوئن ۱۸۹۰

برادر مهربانم تئو!

از دریافت نامه‌ات و نیز از ۵۰ فرانک اسکناس پیوست آن سپاسگزارم. مثل این که کارها به دلخواه پیش می‌رود. ولی نمی‌دانم چرا باز هم برای هر مسأله‌ی کوچکی گله‌مندم و برای برآورده شدن خواسته‌هایم هم‌چنان پافشاری می‌کنم من باید به خود بقبولانم که بدون احساس ناراحتی مسایل را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهم و نتایج آن را هر چه که باشد قبول کنم. ولی این را هم خوب می‌دانم که برای رسیدن به این مرحله هنوز باید خیلی رنج بکشم، فاصله بس زیادی است. نقاشان و صاحبان گالری‌های هنری می‌توانند هر قضاوتی که بخواهند درباره‌ی کارهای من بکنند، ولی آن چه مسلم است این است که آن‌ها به طور عمدی کارهای مرا به کنار می‌گذارند و در ابراز نظر جز به مسأله پول و تجارت فکر نمی‌کنند. آن‌ها مرا از خود نمی‌دانند و در جمع آن‌ها برای من جایی نیست. ولی من این حقیقت را خوب می‌دانم که سرانجام این تابلوها هستند که باید سخن بگویند. کاری که مطمئنم در آینده حتماً به وقوع خواهد پیوست.

لازم می‌دانم بار دیگر به تو برادر عزیز به اصرار تمام و متانت کامل بگویم که من در تو شخصیتی غیر از شخصیت یک بازرگان یا تاجر معمولی کالای هنری می‌بینم. تو به وسیله من و با دست من در آفرینش اغلب تابلوهایم که حتی در این دوره تیره و تاریک هنری هم خواهان و دوستدارانی دارند، شرکت داشته‌ای. آن چه می‌نویسم چکیده احساسی است که در این دوره‌ی

بحرانی که بازرگانان هنر! در ارزشیابی آثار گذشتگان و نقاشان معاصر تفاوت بسیار قایل هستند، مرا رنج می‌دهد.

در این لحظات سخت و بحرانی و با در نظر گرفتن وضع روحی خودم لازم است بگویم که تمامی آثارم از آن تو است. آثاری که تمام زندگی و نیمی از نیروی عقل و ادراکم را برای پدید آوردن آن‌ها صرف کرده‌ام.

دلم می‌خواهد آثاری بیافرینم که مانند نوای موسیقی تسلی‌بخش روح دردمندان باشد. دلم می‌خواهد سیمای مردان و زنان رنجدیده عصر خود را در تابلوهایم چنان جاودان سازم که چون انعکاسی از نور آسمان به نظر آیند.[1]

کارگاه شماره ده:

۱. کتاب "نامه‌های پدری به دخترش" را پیدا کنید و موضوع‌های مطرح شده در آن را فهرست کنید.

۲. نامه‌ای به معلم خود بنویسید و در آن مشکلات درسی خود را بیان نمایید.

۳. یکی از نامه‌های نیمایوشیج را از کتاب «نامه‌های نیما به همسرش» انتخاب کنید و به عنوان انشاء در کلاس بخوانید.

۴. نامه‌ای به یک شخصیت اسطوره‌ای (مانند سیمرغ، آرش کمانگیر، رستم و...) بنویسید و مسایل زمانه‌ی خود را با او در میان بگذارید.

---

۱. جنتی عطایی، مصطفی، نامه‌های نام‌آوران، صص ۱۴۴-۱۴۱.

☑ ۱۱. خاطره‌نویسی

الف) کلیّات

نوشتن خاطره، روش دیگری برای نقل کردن یک حادثه است. مادّه‌ی اصلی خاطره، حادثه‌ای است که در گذشته رخ داده و به علت برجستگی‌هایش، در ذهن و یاد (خاطر) باقی می‌ماند.

ویژگی‌های خاطره عبارتند از:

۱۱.۱. متن و محتوای خاطره، جنبه‌ی شخصی دارد. به این معنا که ممکن است تعریف کردن آن هیچ حس و خیالی را در دیگران برانگیخته نکند. در صورتی که قالب‌های گزارش، مقاله و تاریخ لزوماً باید فایده‌ای برای دیگران داشته باشد.

۱۱.۲. جنبه‌ی شخصی بودن خاطره هرگز به معنی محرمانه بودن آن نیست، زیرا اگر به معنای محرمانه بودن باشد نباید برای کس دیگری خوانده و یا گفته شود.

۱۱.۳. شنیدن خاطره گاهی برای دیگران نیز خوش‌آیند است و تأثیرات حسی خوبی بر شنوندگان می‌گذارد.

۱۱.۴. در خاطره‌نویسی، حادثه به همان شکلی که اتفاق افتاده و بدون جابه‌جا نمودن صحنه‌ها و یا بر هم زدن موقعیت‌ها و پس و پیش کردن زمان واقعی آن‌ها، نوشته و بیان می‌شود. زیرا اصل بر حادثه‌ای واقعی است. ولی در داستان، داستان‌نویس می‌تواند صحنه‌ها را جابه‌جا کند. زمان حادثه را به جلو و عقب ببرد.

۱۱.۵. تخیل و قصه‌پردازی در خاطره، نقش و جایی ندارد. نویسنده برای بهتر جلوه دادن یک حادثه‌ی خاص، حوادث دیگر را حذف و یا اضافه نمی‌کند.

۱۱.۶. با آن که ممکن است موضوع اصلی یک خاطره، شخصیت باشد؛ ولی نویسنده سعی نمی‌کند شخصیت حاضر در خاطره را پرداخت کند تا تغییر و تحول روحی و درونی‌اش را نشان بدهد. کاری که نویسنده‌ی داستان

باید انجام دهد و اگر انجام ندهد، نشانه‌ی ضعف کارش محسوب می‌شود.

۱۱.۷. خاطره از زبان اول شخص مفرد (من راوی) بازگو می‌شود. بعضی از داستان‌ها هم از همین زاویه روایت می‌شوند، بنابراین داستان‌نویس باید بکوشد با استفاده از عنصرهای داستانی مانند "گفت‌وگو"، "فضاسازی" و "شخصیت‌پردازی" نوشته‌اش را از «خاطره» نویسی دور کند.

۱۱.۸. خاطره، متنی مستقیم‌گو و جزیی‌نگر است. یعنی نویسنده و یا نقل کننده‌ی خاطره به جزییات توجه دارد و چون براساس یک واقعیت استوار است، نویسنده جز مستقیم‌گویی، چاره‌ای نخواهد داشت.

۱۱.۹. خاطره با آن که داستان نیست، ولی می‌تواند به عنوان پاره‌ای از داستان به حساب آید. به این ترتیب که یکی از شخصیت‌های داستان، خاطره‌ای را که با موضوع و مایه‌ی داستان سازگاری دارد، برای شخصیت دیگری در داستان تعریف می‌کند.

۱۱.۱۰. شخصیت‌های برجسته در زمینه‌های علم و ادب و اجتماع به نوشتن خاطرات خود می‌پردازند. خواندن خاطراتِ این مردان و زنان، شناخت خوبی از تاریخ و فرهنگ و شیوه‌های زندگی هر دوره را به همراه دارد.

☑ ب) نمونه

بریده‌ای از خاطرات حمیده محمد قلی‌زاده، همسر جلیل محمد قلی‌زاده، سردبیر مجله‌ی ملانصرالدین.

«در هفتم آوریل سال ۱۹۱۱، پنجمین سالگرد انتشار مجله‌ی ملانصرالدین به پایان رسید. به یاد دارم در سال‌های ۱۹۰۸-۱۹۰۷ بعضی‌ها خرید مجله را تحریم کردند و برای توقیف آن تلاش می‌کردند. میرزا جلیل به من گفت: اگر مجله حداقل پنج سال دیگر منتشر شود، من در دنیا دیگر هیچ دردی نخواهم داشت.

در روز جشن سالگرد مجله، من برای تحریریه یک ساعت دیواری خریدم و قبل از آمدن میرزا جلیل به دیوار آویختم. او آمد و با شنیدن صدای ساعت تعجب کرد. میرزا جلیل از این اتاق برای خوابیدنش هم استفاده می‌کرد. روز بعد به آن جا که رفتم دیدم، میرزا جلیل پاندول ساعت را با دستمال بسته و آن را متوقف کرده و وقتی دلیلش را جویا شدم به من گفت که تیک تیک ساعت او را عصبی کرده، مانع کار و خوابش می‌شود. من پشیمان شده ساعت را در آوردم و در اتاقی دیگر نصب کردم که هم ناهارخوری و هم دفتر بود. آن ساعت هنوز هم در منزل ما موجود است...»[1]

کارگاه شماره‌ی یازده:

۱. یک خاطره از یک روز برفی بنویسید.
۲. در خاطره‌ای که در صفحه‌های قبل خواندید، چه چیزی توجه‌تان را جلب کرد؟
۳. چه احساسی از خواندن این خاطره به شما دست داد؟
۴. از دوستان و هم‌کلاسی‌های‌تان بخواهید که خاطرات خود را برای‌تان تعریف کنند.
۵. یک دفترچه‌ی خاطرات برای خود تهیه کنید و خاطرات خود را در آن بنویسید. بعد از مدتی، کتابچه‌ای از خواندنی خواهید داشت.

☑ ۱۲. تک‌نگاری (مونوگرافی)

الف) کلیّات

نوشته‌ای است سفرنامه مانند و گزارش‌گونه که **هم نشانه‌های سفرنامه در** آن وجود دارد و هم نشانه‌های گزارش. نویسنده **در این قالب نگارشی در دو** چهره ظاهر می‌شود. از یک سو در چهره‌ی **یک سفرنامه‌نویس. زیرا لازمه‌ی** نوشتن سفرنامه، سفر کردن است. **برای نوشتن متن تک‌نگاری باید سفر کرد و**

۱. محمد قلی‌زاده، حمیده، مونس روزهای زندگی، ص ۶۴.

در مکان دلخواه قرار گرفت. از سوی دیگر در چهره‌ی یک گزارشگر، نویسنده‌ی متن تک‌نگاری از موقعیت مکانی، جمعیتی، فرهنگی، اقتصادی و... منطقه‌ای که در آن قرار گرفته، گزارش تهیه می‌کند.

خصوصیات دیگرِ «تک‌نگاری» به این شرح است:

۱۲.۱. اطلاعات مورد استفاده قرار گرفته در «تک‌نگاری»، واقعی است. بنابراین تک‌نگاری، متنی مستند به شمار می‌رود.

۱۲.۲. نویسنده‌ی تک‌نگار برای مستند نمودن متن خود، از نقشه و عکس استفاده می‌کند. در این صورت، متنِ تک‌نگاری از دو بخش تشکیل می‌شود: متنِ نوشتاری و کلامی و متنِ تصویری.

۱۲.۳. تفاوت سفرنامه و «تک‌نگاری» از نظر بافت، در این است که سفرنامه، شرح سفرِ مسافری دارای ذوق و با حوصله‌ی نوشتن است که در آن مشاهدات یک نفر را در طول سفر در خود دارد. محیط این سفر ممکن است بسیار وسیع و گسترده باشد. مانند سفرنامه‌ی ناصرخسرو. ولی تک‌نگاری مجموعه‌ی دیده‌ها و شنیده‌های یک نفر در مورد همه‌ی ابعاد و شئون زندگی در یک مکانِ خاص و محدود است.

۱۲.۴. در نوشتن متن تک‌نگاری، عنصر تخیل نقشی ندارد.

۱۲.۵. در متن تک‌نگاری بنا به نیاز قسمت‌هایی از گزارش و نوشته حذف و یا به آن اضافه می‌شود. این شگرد (حذف و اضافه) نباید به موضوع اصلی و یگانگی مطلب آسیب برساند.

۱۲.۶. در تک‌نگاری، نویسنده به تجزیه و تحلیل می‌پردازد و نگاه خود را در آن دخالت می‌دهد. بنابراین تک‌نگاری، متنی مستقیم‌گو به شمار می‌رود.

۱۲.۷. مستقیم‌گویی و واقع‌گرایی در نوشتن تک‌نگاری سبب می‌شود تا تک‌نگاری، متنی جزیی‌نگر باشد.

۱۲.۸. نویسنده‌های روزگار ما، که بیشترشان داستان‌نویس هستند، تک‌نگاری‌هایی نوشته‌اند که منبع خوبی برای جامعه‌شناسی و جغرافیاست.

جلال آل احمد، داستان‌نویس پر آوازه‌ی معاصر، تک‌نگاری‌های «تات‌نشین‌های بلوک زهرا»، «خارک، دُر یتیم خلیج فارس» و غلامحسین ساعدی، داستان و نمایش‌نامه‌نویس، تک‌نگاریِ خیاو یا مشکین شهر و سیروس طاهباز، تک‌نگاریِ «یوش» را نوشته‌اند.

۱۲.۹. خواندنِ تک‌نگاری‌ها به داستان‌نویس کمک می‌کند تا پرداختِ مکان و نثرِ روایی (روایت) را تمرین کند.

☑ ب) نمونه

اهل هوا

وقتی از هر جنوبی بومی که با فرهنگ مخلوط و در هم ساحل‌نشینان آشنا باشد درباره‌ی «زار»، «نوبان» و «مشایخ» بپرسی، در جواب، اگر اعتمادی به تو داشته باشد، خواهد گفت که: «زار، نوبان و مشایخ همه باد است.

و این بادها قدرت‌هایی هستند که دنیای درون خاک و برون خاک همه در اختیار آن‌هاست. تمام موجودات خیالی و همه‌ی آن‌هایی که به چشم نمی‌آیند، پری‌ها، دیوها، ارواح نیک و بد، همه باد یا خیال یا هوا هستند و آدم‌ها همه اسیر و شکار این‌ها. اسیر و شکار بادهایی که خوب هستند و اسیر و شکار بادهایی که بد هستند.

و اگر کسی گرفتار یکی از این بادها شود و بتواند جان سالم از چنگ باد در ببرد، آن وقت آن شخص به جرگه‌ی «اهل هوا» در می‌آید.

این سؤال را باباها یا ماماها و یا به قول خودشان گپ‌تران (بزرگان) «اهل هوا» هم‌چنین جواب می‌دهند.

تعریفی که بابا سالم، بابای زار حی و حاضر دهکده‌ی سلخ جزیره‌ی قشم، از بادها می‌کرد، چنین بود: «این‌ها همه باد است، خیال است، هواست. هرکس در ساحل زندگی کند دچارشان می‌شود. سواحل و جزیره‌ها مسکن این بادهاست. بیش‌ترشان از افریقا و هند و عده‌ای دیگر از عربستان و جزایر می‌آیند. هرکس دچار یکی از این بادها شود، مدت‌ها باید پیش دکترها معالجه کند و وقتی از مداوای آن‌ها نتیجه نشد، پیش ملا و دعانویس برود،

هیکل و دعا بگیرد و وقتی از دعا و هیکل هم فایده ندید، معلوم می‌شود که یک باد او را مرکب خود ساخته، این باد ممکن است زار باشد یا نوبان و یا یکی از هزاران باد دیگر.»

ماما حنیفه، مامای زار و نوبان خود آبادی قشم «بادها» را چنین توصیف کرد: «هر کس دچار یک ناراحتی بشود و مدت‌ها دوا درمان کند و خوب نشود، ممکن است دچار یک یا چند باد باشد.»

تعریف بابا سعید. و بابای زار جزیره‌ی لارک چنین بود: «زار یک جور هواست، نوبان هم یک جور هواست. وقتی به تن یکی خورد، سلامت او را می‌گیرد و هیچ‌کس غیر از باباها و ماماها نمی‌تواند او را خوب بکند.»

و باباعیود، بابای نوبان بندر لنگه می‌گفت: «نوبان یک خیال است، زار هم یک خیال است. همه خیال و هوا هستند، آدم را هوایی می‌کنند و همه از سواحل و جنگل‌ها می‌آیند و اغلب سراغ فقرا و سیاهان می‌روند. علاج این دردها دهل و «تمبیره» است نه دوا و سوزن.»

بدین ترتیب به عقیده‌ی «گپ تران» اهل هوا، بادها ناراحتی‌هایی هستند که طبابت اطبا آن‌ها را علاج نمی‌کند و جز با روش مخصوصی که قرن‌هاست بین ساحل‌نشینان و سیاهان مرسوم است، درمان نمی‌شود.

مسکن اصلی بادها سواحل افریقاست در درجه‌ی اول و بعد سواحل هند و عربستان و جزایر در درجه‌ی دوم و بالاخره سواحل ایران. سیاهان و فقرا و مساکین طعمه و شکار این بادها هستند. ماهیگیران و جاشوان بیش‌تر از همه دچار می‌شوند و زنانی که در «بینه»ها و نخلستان‌ها مشغول کارند. اما کسانی که وسیله‌ی معاش و زندگی راحت دارند، مانند تجار و پیله‌وران و ناخداهای جهازهای بزرگ، هیچ وقت دچار نمی‌شوند. هر کس اطعام و احسان بکند تمام بلاها از جان وی دور است. تاجر پول دارد و نان می‌کند، در نتیجه بادها به وی گزند نمی‌رساند. اما فقرا، نه که وسیله‌ی «نان کردن» ندارند، به ناچار زودتر از همه دچار می‌شوند. کسی که همیشه در کوه‌ها و بیابان‌ها یا روی دریاها هستند، بیش‌تر در معرض بادها هستند تا آن‌هایی که در خانه‌ی راحت و حجره‌ی تجارت‌خانه نشسته‌اند. جاشوانی که همیشه روی دریا زندگی می‌کنند، یک یا دو بار به سواحل افریقا و هند سفر کرده، بی گزند این بادها برگشته باشد. زن‌های فقیر بیش‌تر از مردهای فقیر دچار می‌شوند، چراکه زن‌ها بیش‌تر از مردها گرسنگی می‌کشند و بیمار می‌شوند و با دیگران در می‌افتند و دعوا می‌کنند و خیلی زود واهمه‌های جورواجور و بی نام و نشان به سراغشان می‌رود.

بادها سراغ همه می‌روند. از بچه‌ای که توی اندول (گهواره) است تا پیرمردی که لب گور ایستاده. اما جوان‌ها را بیش‌تر دوست دارد، زیرا که آن‌ها رشیدترند و می‌توانند مرکب خوبی برای بادها باشند. اما جوان‌ها با آن همه قدرت و نیروی جوانی، در مقابل بادها ضعیف‌تر از بچه‌ها و پیرمردها هستند[1].

کارگاه شماره‌ی دوازده:

۱. تک‌نگاری چه تفاوت‌هایی با سفرنامه دارد؟

۲. کتاب «اورازان» اثر جلال آل احمد را پیدا کنید و به دقت آن را بخوانید.

۳. در این تک‌نگاری، نویسنده علاوه بر متن نوشتار از چه متن‌هایی استفاده کرده است؟

۴. درباره‌ی روستای زادگاه خود یا زادگاه پدر و یا مادرتان یک متن در قالب تک‌نگاری بنویسید.

---

۱. ساعدی، غلامحسین، اهل هوا، صص ۴۶ تا ۴۸.

☑ ۱۳. یادداشت روزانه

الف) کلیّات

این نوع نوشتن، سابقه و پیشینه‌ی چندانی ندارد. یادداشت روزانه‌نویسی از یک نظر، قالبی همگانی است. همه‌ی آن‌هایی که توانایی نوشتن دارند، می‌توانند در این زمینه فعال شوند.

همه‌ی ما در روز شاهد رویدادهای ریز و درشت هستیم و رفتارها و کنش‌هایی را مشاهده می‌کنیم. بعضی از این رویدادها و رفتارها برای ما مهم‌اند و ارزش آن را دارند که پیگیری شوند. فعالیت‌ها و پیگیری‌های ما در این دنیای شلوغ، چنان زیاد شده و از سوی دیگر قدرت حافظه نه تنها افزایش نیافته، بلکه کم‌تر هم شده است؛ بنابراین بسیاری از برنامه‌ها و پیگیری‌ها به دست فراموشی سپرده می‌شوند. یکی از ساده‌ترین و عمومی‌ترین راه نهایی جلوگیری از فراموشی، یادداشت‌نویسی است. یادداشت‌نویسی با آن‌که کم‌ترین جنبه‌های فنی و هنری را دارد، اگر به صورت یک عادت و یک برنامه‌ی منظم و روزانه در آید شکلِ یک نوع و قالب نوشتن را به خود می‌گیرد.

۱۳.۱. منبع یادداشت‌های روزانه، دیده‌ها و واقعیت‌هاست. بنابراین عنصر تخیل، نقشی در این نوع نوشتن نخواهد داشت.

۱۳.۲. مستندنویسی در این قالب‌نگارشی سبب می‌شود تا متن، «مستقیم‌گو» از آب در آید.

۱۳.۳. ریزپردازی و توجه به دیده‌های ریز و درشت، یادداشت روزانه را متنی جزیی‌نگر می‌سازد.

۱۳.۴. از آن جا که همیشه زندگی جریان دارد و پیرامون ما پر است از رویدادها و دیده‌ها و شنیده‌ها، پس همیشه چیزی برای یادداشت‌برداری و نوشتن وجود دارد.

شرط نوشتن یادداشت‌های روزانه، عادت به نوشتن است.

۱۳.۵. هر چند که نویسنده‌ی یادداشت روزانه از تخیل خود استفاده

نمی‌کند و نیز نمی‌تواند حوادثی را که رخ می‌دهند تغییر دهد، ولی می‌تواند باید از میان انبوهی از مشاهدات و رویدادهای ریز و درشت، دست به گزینش بزند. برای این کار از روش بهره می‌گیرد؛ او رخدادهای کم‌اهمیت و تکراری را حذف می‌کند بدون آن‌که چیزی را جایگزین آن نماید.

به عبارتی دیگر، نویسنده‌ی یادداشت روزانه برای اختصار و رعایت ایجاز، قسمت‌هایی را «حذف» می‌کند. ولی مجاز نیست چیزی به متن «اضافه» کند.

۱۳.۶. عادت به نوشتن یادداشت روزانه، علاوه بر ایجاد نظم در نوشتن، نگاهی تیزبین و ذهنی هشیار و قلمی فعال به ارمغان می‌آورد.

۱۳.۷. این نوع نوشته، براساس تاریخ روز شکل می‌گیرد. از این نظر با سفرنامه همانندی دارد.

۱۳.۸. یادداشت‌های روزانه به تنهایی داستان نیستند. ولی می‌توانند به عنوان ماده‌ای در داستان مورد استفاده قرار گیرند.

۱۳.۹. بعضی از نویسندگان، داستان خود را با پیرنگ و قالب یادداشت روزانه نوشته‌اند، مانند داستانِ «اِفلیج» نوشته‌ی ایرج علی‌آبادی[1]

۱۳.۱۰. خواندن یادداشت‌های روزانه‌ی نویسندگان، **علاوه** بر لذتی که نصیب خواننده می‌کند، او را با نوع نگاه نویسندگان آشنا می‌سازد.

نویسندگان بزرگ یادداشت‌های روزانه‌ی **با ارزش و مهمی دارند که** معمولاً پس از مرگ‌شان منتشر می‌شود. یادداشت‌های روزانه **داستایوسکی،** فرانتس کافکا، گابریل گارسیا مارکز و دیگران **علاوه بر ارزش ادبی دارای** اهمیت و ارزش‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی است.

---

۱. همیان ستارگان، جلد اول، صص ۱۷۷-۱۸۲.

☑ ب) نمونه

«یادداشت‌های روزانه فرانتس کافکا»

۱۵ نوامبر / ساعت ۱۰

نمی‌گذارم که خسته شوم. توی داستانم شیرجه می‌روم، اگر چه صورتم در اثر این کار پاره پاره شود

۱۶ نوامبر / ساعت ۱۲

دارم «ایفی گینه آف تائرلیس» را می‌خوانم. در این‌جا گذشته از بعضی قسمت‌ها که نامربوط و کاملاً پر اشتباه است، زبان خشک آلمانی از دهان یک پسر بچه واقعاً باعث شگفتی کامل می‌شود. شعر، هنگام خواندن هر یک از واژه‌هایش را چنان تعالی می‌بخشد که به نظر می‌آید در نوری کم‌رنگ ولی نافذ درنگ کرده است.

۱۸ دسامبر / ساعت یازده و نیم شب

این که تاکنون نتوانسته‌ام از دست اداره‌ام خلاص شوم، این که دیگر از بین رفته‌ام، برای من از هر چیز دیگری روشن‌تر است؛ فقط تا آن‌جایی که امکان دارد باید سرم را آن قدر بالا نگه دارم که غرق نشوم. چقدر این کار مشکل است. چقدر از قوایم به ناچار هدر خواهد رفت. در همین نکته که امروز برنامه‌ی جدید کاری خودم را مراعات نکردم، یعنی این که از ساعت ۸ الی ۱۱ شب پشت میزم باشم و این که فعلاً این کار نه تنها به نظرم مصیبت بزرگی نمی‌آید و این که فقط با عجله این چند سطر را نوشته‌ام تا به رختخواب بروم، قابل مشاهده است.

۱۹ دسامبر

کمی از خاطرات گوته را خواندم. فاصله این زندگی را در آرامش استوار نگه می‌دارد، این یادداشت‌ها به آن آتش می‌زند...[1]

۱. یادداشت‌های روزانه‌ی کافکا، مترجم بهرام مقدادی، مجله‌ی گردون، ص ۲۶.

کارگاه شماره سیزده:

۱. یادداشت روزانه با خاطره چه تفاوت‌هایی دارد؟
۲. نوشتن یادداشت روزانه چه فایده‌ای دارد؟
۳. خواندن یادداشت روزانه نویسندگان چه فایده‌ای دارد؟
۴. دفترچه‌ای تهیه کنید و یادداشت‌های روزانه‌تان را در آن بنویسید. بعد از مدتی، کتابچه‌ای از یادداشت‌های خواندنی خواهید داشت.
۵. قسمت‌هایی از این یادداشت‌ها را در کلاس انشاء بخوانید و واکنش‌های آموزگار و هم‌کلاسی‌های‌تان را به دقت جویا شوید.
۶. داستان «افلیج» را که در قالب یادداشت روزانه نوشته شده، بخوانید و بنویسید که داستان‌نویس چگونه از توالی روزها برای پیوستگی ماجرای اصلی داستان استفاده کرده است؟
۷. سعی کنید یادداشت‌های روزانه خود را به گونه‌ای تنظیم کنید که خطی داستانی پیدا کنند.

☑ ۱۴. قصه

الف) کلیّات

با آن که قصه بیش‌تر از آن که نوشتنی باشد، گفتنی است؛ ولی با پیدایش چاپ و حتی قبل از آن با اختراع و ابداع خط و نوشتار، بسیاری از روایت‌های جذاب و قصه‌ها در قالب نوشتار ارایه شده‌اند. پس به همین خاطر می‌توان آن را یکی از قالب‌های نگارشی به حساب آورد.

بسیار زودتر و جلوتر از برادران گریم و هانس کریستیان آندرسن و لافونتن، روایت‌ها و نقل ماجراهای قدیمی از زبان راوی‌ها و قصه‌گوها وجود داشته که زبان به زبان و سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر منتقل

می‌شده است. بعضی از نویسندگان و از جمله نویسندگان یاد شده به این فکر افتادند که این «نقل‌ها» و روایت‌ها را به صورت نوشته و متن مکتوب در آورند. پیشینه‌ی قصه و قصه‌گویی به تاریخ زندگی جمعی انسان‌ها، حتی شاید به دوران غارنشینی انسان‌های نخستین، بر می‌گردد.

قصه، نقلی است توصیفی که ماجراها در آن بدون هیچ‌گونه فراز و نشیبی، بازگو می‌شود. مانند «شنل قرمزی»، «بز زنگوله‌پا»، «لباس جدید پادشاه» و قصه‌های دیگر.

قصه‌ها دارای ویژگی‌ها و نشانه‌هایی هستند که مهم‌ترین آن‌ها به این شرح‌اند:

۱۴.۱. قصه‌ها با جمله‌های تکراری و کلیشه‌ای مانند «یکی بود، یکی نبود»، «روزی بود، روزگاری بود»، «سال‌ها پیش در سرزمینی دور» و نظایر آن شروع می‌شوند.

۱۴.۲. جمله‌های پایانی قصه‌ها نیز کلیشه‌ای و تکراری اند. جمله‌هایی مانند «قصهٔ ما به سر رسید، کلاغه به خونه‌اش نرسید»، «بالا رفتیم دوغ بود، پایین آمدیم ماست بود، قصهٔ ما راست بود.»

۱۴.۳. قصه‌ها، هم طرح یا پیرنگ دارند. طرح یا پیرنگ همان چهارچوب، اجراست که بر روابط علت و معلولی تکیه دارد. در پیرنگ یک رشته حوادث داستانی به صورت منطقی کنار هم چیده می‌شوند. بعداً خواهیم گفت که طرح مانند نقشه است در ساختمان سازی که جای دیوارها و اتاق‌ها و راه پله‌ها و بقیه‌ی قسمت‌های ساختمان در آن نشان داده می‌شود. گاهی در قصه چند اتفاق در کنار هم قرار می‌گیرند که هیچ رابطه‌ای منطقی و استدلالی با هم ندارند.

۱۴.۴. قصه‌ها، ماجراهای دنیا و زندگی قدیم را بازگو می‌کنند، ولی داستان‌ها (با تعریفی که دارد و در صفحه‌های بعد به آن می‌پردازم) ماجراهای دنیای امروز و زندگی آن را در خود دارند.

۱۴.۵. قصه، توسط یک راوی که قصه‌گو نام دارد، روایت می‌شود. برای

همین دارای روایتی یک‌نواخت و یک دست است. یعنی زاویه دید (زاویه‌ی روایت) آن یکی است. ولی در داستان، ماجراها ممکن است از زبان چند راوی بیان شود.

۱۴.۶. آدم‌های قصه‌ها، شخصیت نیستند. تیپ هستند. یعنی از آغاز تا پایان قصه در یک حالت باقی می‌ماند و هیچ گونه تغییر یا تحولی را نمی‌پذیرند. این آدم‌ها، ساده و ثابت‌اند.

این آدم‌ها یا بدِ بد هستند و یا خوبِ خوب. آدم بینابین و میانه وجود ندارد. به عبارت روشن‌تر آدم‌های قصه‌ها یا دیو هستند یا فرشته. از یک نظر آدم‌های قصه‌ها به مهره‌های شطرنج شبیه‌اند. یا سیاه‌اند و یا سفید. در حالی که در دنیای واقعی و در داستان‌ها، آدم‌ها، خاکستری‌اند. یعنی مخلوطی از سیاه و سفید. این آدم‌ها، گویی، اختیاری ندارند. آن‌ها بازیچه‌ی دستِ قصه‌گو هستند.

۱۴.۷. آدم‌ها در قصه‌ها همه مثل هم حرف می‌زنند. البته هیچ گفت‌وگویی در قصه‌ها وجود ندارد. این قصه‌گوست که به جای آدم‌ها و از زبان آن‌ها حرف می‌زند. برای همین است که حرف همه‌ی آدم‌های درون قصه‌ها با یک لحن و شبیه هم است.

۱۴.۸. در قصه، عنصر تخیل کاربرد فراوانی دارد.

۱۴.۹. در قصه، دخالتِ قصه‌گو به صورت پند و اندرز و نتیجه‌گیری به شکل آشکار، احساس می‌شود.

۱۴.۱۰. جنبه‌ی سرگرم‌کنندگی قصه‌ها بر جنبه‌های دیگرش می‌چربد.

۱۴.۱۱. پایان قصه‌ها را به آسانی می‌توان حدس زد.

☑ نمونه

عمو نوروز

یکی بود، یکی نبود. پیرمردی بود به نام عمو نوروز که هر سال روز اول بهار با کلاه نمدی، زلف و ریش حنا بسته، کمرچین فدک آبی، شالِ خلیل‌خانی، شلوار قصَب و گیوه‌ی تخت نازک، از کوه راه می‌افتاد و عصا به دست می‌آمد به

سمتِ دروازه‌ی شهر بیرون از دروازه‌ی شـهر پـیرزنی زنـدگی مـی‌کرد کـه دلباخته‌ی عمونوروز بود و روز اول هر بهار، صبح زود پا می‌شد، جایش را جمع می‌کرد و بعد از خانه تکانی و آب و جاروی حیاط، خودش را حسابی‌تر و تمیز می‌کرد. به سر و دست و پایش حنای مفصلی می‌گذاشت و هفت قلم، از خط و خال گرفته تا سُرمه و سُرخاب و زَرَک آرایش می‌کرد. یلِ ترمه و تنبان قرمز و شَلیته‌ی پُرچین می‌پوشید و مُشک و عنبر به سر و صورت و گیسش می‌زد و فرشش را می‌آورد و می‌انداخت رو ایوان، جلو حوضچه‌ی فواره‌دارِ روبه‌روی باغچه‌اش که پُر بود از همه جور درخت میوه‌ی پر شکوفه و گـل رنگارنگِ بهاری و در یک سینی قشنگ و پاکیزه سیر، سرکه، سماق، سنجد، سیب، سبزی، و سمنو می‌چید و در یک سینی دیگر هـفت جـور مـیوه‌ی خشک و نُقل و نبات می‌ریخت. بعد منقل را آتش می‌کرد و می‌رفت قلیان می‌آورد می‌گذاشت دمِ دستش. اما، سر قلیان آتش نمی‌گذاشت و همان‌جا چشم به راه عمونوروز می‌نشست.

چندان طول نمی‌کشید که پلک‌های پیرزن سنگین می‌شد و یواش یواش خواب به سراغش می‌آمد و کم‌کم خُرناسش می‌رفت به هوا.

در این بین عمونوروز از راه می‌رسید و دلش نمی‌آمد پیرزن را بیدار کند. یک شـاخه گـل هـمیشه بهار از بـاغچه مـی‌چید رو سـینه‌ی او مـی‌گذاشت و می‌نشست کنارش. از منقل یک گُله آتش بر می‌داشت می‌گذاشت سرِ قلیان و قندآب می‌خورد. آتش منقل را برای این که زود سرد نشـود، مـی‌کرد زیـر خاکستر؛ روی پیرزن را می‌بوسید و پا می‌شد راه می‌افتاد.

آفتاب یواش یواش تو ایوان پهن می‌شد و پیرزن بیدار می‌شد. اول چیزی دستگیرش نمی‌شد. اما یک خرده که چشمش را باز می‌کرد می‌دید ای داد بی داد همه چیز دست خورده. آتش رفته سرِ قلیان، نارنج از وسط نـصف شده، آتش‌ها رفته‌اند زیر خاکستر. لپش هم تر است. آن وقت می‌فهمید که عمونوروز آمده و رفته و نخواسته او را بیدار کند.

پیرزن خیلی غصه می‌خورد که چرا بعد از آن همه زحمتی که برای دیـدن عمونوروز کشیده، درست همان موقعی که باید بیدار می‌ماند خوابش برده و نتوانسته عمونوروز را ببیند و هر روز پیش این و آن دردِ دل می‌کرد که چه کند و چه نکند تا بتواند عمونوروز را ببیند: تا یک روزی کسی به او گفت چاره‌ای ندارد جز این که یک سال دیگر صبر کند تا بهار و تابستان و پاییز و زمستان بیایند و بروند و یک دفعه‌ی دیگر باد بهار بوزد و روز اول بهار برسد و عمو نوروز باز از سرِ کوه راه بیفتد به سمت شهر و او بتواند چشم به دیدارش روشن کند.

پیرزن هم قبول کرد. اما هیچ‌کس نمی‌داند که سال دیگر پـیرزن تـوانست عمونوروز را ببیند یا نه. چون بعضی‌ها می‌گویند اگر این‌ها هم‌دیگر را ببینند دنیا به آخر می‌رسد و از آن جا که دنیا هنوز به آخر نرسیده، پیرزن و عمونوروز هم‌دیگر را ندیده‌اند[1].

کارگاه شماره چهارده:

۱. قصه چه تفاوت‌هایی با داستان دارد؟
۲. گفت‌وگو چه نقشی در متن قصه دارد؟
۳. چرا آدم‌های حاضر در قصه‌ها شخصیت نیستند؟
۴. آیا سعی کرده‌اید قصه‌های قدیمی را که از پدر بزرگ‌ها و مـادر بزرگ‌های‌تان شنیده‌اید، بنویسید و جمع آوری کنید؟
۵. آیا کتاب هزار و یک شب را خوانده‌اید؟

قصه‌ای از این کتاب را انتخاب کـنید و پس از خـوانـدن، عـناصر و نشانه‌های آن را پیدا کنید و به عنوان یک مقاله بنویسید.

---

۱. کریم‌زاده، منوچهر، چهل قصه، صص ۴-۳.

☑ ۱۵. حکایت

الف) کلیّات

رویدادهایی ساده و کوتاه که به صورت قصه، روایت می‌شوند و در بردارنده‌ی مسایل اخلاقی و تربیتی هستند. گاهی برخی از حکایت‌نویسان، نقلِ قصه وار خود را در لفافه‌ی تمثیل می‌نویسند ولی شخصیت‌های آن به جای آن که حیوانات و اشیا باشند، انسان‌ها هستند.

حکایت، شکلِ قدیمیِ داستان کوتاه در ایران است.

پر آوازترین حکایت‌نویسان در تاریخ ادبیات ایران عبارتند از:

۱. محمد عوفی، نویسنده‌ی کتابِ "جوامع الحکایات"؛
۲. کی‌کاووس بن و شمگیر، نویسنده‌ی کتاب "قابوس‌نامه"؛
۳. سعدی، نویسنده‌ی کتاب‌های "گلستان" و "بوستان"؛
۴. عطار نیشابوری، نویسنده‌ی کتاب "تذکرةالاولیا"؛
۵. محمد ابن منور، نویسنده‌ی کتاب "اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابوسعید"؛
٦. احمد جامی، نویسنده‌ی کتاب "تفحات الأُنس"؛
۷. هجویری، نویسنده‌ی کتاب "کشف‌المحجوب"؛
۸. احمد ابن جعفر طبسی نیشابوری، نویسنده‌ی کتاب "بستان‌العارفین"؛
۹. عبید زاکانی؛ نویسنده‌ی کتاب "رساله‌ی دلگشا"؛
۱۰. ابوالقاسم قشیری، نویسنده‌ی کتاب "رساله‌ی قشیریه"؛

این فهرست را می‌توان ادامه داد و از مرز پانصد و حتی هزار هم گذشت. چون در کم‌تر کتاب سده‌های گذشته است که نویسنده برای اثبات حرف‌های خود، حکایتی را نساخته و یا نیاورده باشد.

حکایت، شکلی از نوشتار است که حد فاصلِ افسانه (قصه) و داستان قرار دارد.

ویژگی‌های حکایت را می‌توان به شرح زیر بر شمرد:

۱۵.۱. حکایت، متنی مستقیم‌گو است. راوی حکایت و یا

حکایت‌نویس، تمام زیر و بم ماجرا را مو به مو تعریف می‌کند.

۱۵.۲. ماجراهای حکایت نه براساس ذات خود و بنا بر خصوصیت عناصر داستانی آن بلکه براساس هدف‌ها و غرض‌های راوی و یا حکایت‌نویس، به پیش می‌رود.

این ویژگیِ متن حکایت، سبب می‌شود تا پند و اندرز در آن راه یابد و آشکارا بیان شود.

۱۵.۳. حکایت‌نویس به آسانی و آشکارا به نتیجه‌گیری می‌نشیند و از دخالت همه جانبه‌ی خود در شکل‌گیری و ادامه یافتن ماجرا، ابایی ندارد.

۱۵.۴. حکایت‌نویس معمولاً متن حکایت را از دیگران نقل می‌کند و یا این گونه وانمود می‌کند که خود آن را نساخته است. او برای این کار از عبارت‌های "آغازگر"ی مانند:

[آورده‌اند] و [شنیده‌ام] و نظیر آن استفاده می‌کند. حکایت‌نویس، این کار را برای باورپذیری انجام می‌دهد.

۱۵.۵. حکایت، متنی کوتاه است و همین کوتاهی سبب می‌شود تا بتوان آن را برای دلیل آوردن و اثبات گفته‌ها استفاده کرد.

۱۵.٦. حکایت‌ها با آن که داستانِ به تمام معنا نیستند، ولی جنبه‌های داستانیِ بسیار خوبی دارند. این ویژگی باعث می‌شود تا داستان‌نویسان (به ویژه داستان نویسان نوکار) آن‌ها را بخوانند.

۱۵.۷. با آن که ممکن است گاهی حکایتی در حکایت دیگر تکرار شود، ولی خط سیر ماجرا در حکایت، خط سیری مستقیم است.

یعنی زمانِ وقوع ماجرا در متن حکایت، پس و پیشی ندارد ماجرا از نقطه‌ی "الف" شروع می‌شود، از نقطه‌ی "ب" می‌گذرد و به نقطه‌ی "ج" می‌رسد و در همان جا هم به پایان می‌رسد.

۱۵.۸. مستقیم‌گویی و نوع پیشرفت ماجرا در حکایت، این فرصت را به خواننده و یا شنونده‌ی حکایت می‌دهد تا پایانش را حدس بزنند.

ب) نمونه

حکایت شکستن پای شتر

گویند کودکی اشتری را زمام گرفته بود با باری گران و در بازارِ آمل می‌کشید و آن جا پیوسته و حل [گل و لای] باشد. پای اشتر از جای شُد و بیفتاد و خُرد بشکست. مردمان قصد آن کردند که بار از پشت شتر فرو گیرند و کودک، دست به مستغات [دعا] بر آورد.

ابوالعباس قصاب، عارف، به آن بر گذشت.

گفتا: چه بوده است؟

حال باز گفتند. وی زمام شتر بگرفت و روی به آسمان، که قبله‌ی دعاست، کرد و گفت:

این اشتر را درست کن و اگر درست نخواستی کرد چرا دل قصاب [را] به گریستن این کودک، بسوختی؟

اندر حال، شتر برخاست و راست و درست برفت[1].

کارگاه شماره پانزده:

۱. حکایت چه تفاوت‌هایی با قصه و داستان دارد؟
۲. موضوع‌های حکایت‌ها را نام ببرید.
۳. یک حکایت از گلستان سعدی در زمینه‌ی احسان و نیکی کردن انتخاب کنید و عناصر آن را پیدا کنید و یادداشت نمایید.
۴. پنج کتاب را که حکایت‌های فراوانی دارند، نام ببرید.
۵. مهم‌ترین نشانه‌ی حکایت در جمله‌های آغازین آن چیست؟

---

۱. ابراهیمی، نادر، صوفاینه‌ها و عارفانه‌ها، ص ۱۸۳.

☑ ۱۶. داستان[1]

الف) کلیّات

تا این جا قالب‌های نگارشی را با هم بررسی کردیم و دیدیم که هیچ کدام ویژگی‌های داستان را ندارند. بعضی از آن‌ها مانند نمایش‌نامه، قصه، حکایت به داستان خیلی نزدیک و شبیه‌اند و بعضی دیگر نیز مانند شعر، مقاله، سفرنامه کم‌ترین شباهت و نزدیکی را با قالب داستان دارند.

داستان، متنی است که نویسنده‌ی آن به کمک تخیل و از راه پرورش و گسترش دادن یک حادثه تلاش می‌کند بر احساس خواننده تأثیر بگذارد. هدف داستان، ثبت کردن یک واقعیت نیست. داستان دو ویژگی دارد که آن را از دیگر قالب‌های نگارشی متمایز می‌کند. این دو ویژگی عبارتند از:

۱. بهره گیری از نیروی تخیل؛
۲. برانگیختن احساس.

همین دو خصیصه سبب می‌شود تا داستان، متنی هنری به حساب آید.

داستان، به طور کلی، و داستان کوتاه، به طور خاص، پیشینه‌ای طولانی ندارد. این قالب که از جذاب‌ترین قالب‌های نگارشی به شمار می‌رود، از زمانِ رشد صنعتی شدن و گسترش شهرنشینی و به وجود آمدن طبقه‌ی متوسط شهری، از درون قصه‌ها و افسانه‌ها بیرون آمد و شکل گرفت. قالب داستان، دوره‌های گوناگونی را پشت سر گذاشت تا به دوران ما رسید.

داستان، با آن که از بعضی از قالب‌های نگارشی یاد شده استفاده می‌کند، هیچ کدام از آن‌ها نیست. این که داستان چیست و دارای چه عناصر و ابزاری است، موضوع این کتاب است.

از داستان کوتاه تعریف‌های متفاوتی ارایه شده که کوتاه‌ترین آن به این صورت است:

«برشی کوتاه از زندگی است که:

---

۱. در این کتاب هر جا از داستان یاد می‌شود، منظور داستان کوتاه است.

۱. طرح مشخص و منظمی دارد؛
۲. یک شخصیت اصلی دارد؛
۳. این شخصیت در یک رویداد اصلی از خود کنش نشان می‌دهد؛
۴. همه اجزای آن با هم هماهنگ هستند؛
۵. تأثیر واحدی را بر خواننده می‌گذارد؛
۶. کوتاه است.

امروزه داستان (اعم از رمان، داستان بلند، داستان کوتاه) خوانندگان فراوانی دارد. استقبال از این قالب نگارشی سبب شده تا شمار فراوانی از نویسندگان به سوی نوشتن این نوع ادبی گرایش پیدا کنند. پیش از آن‌که به ابزارها و عنصرهای داستان‌نویسی به زبان ساده بپردازیم، داستان کوتاهی را با هم می‌خوانیم:

☑ **ب) نمونه**

گردن‌بند

نوشته‌ی گئی دوموپاسان
نویسنده‌ی فرانسوی

او یکی از آن دخترهای زیبا و دلربایی بود که گهگاه از روی اشتباهِ سرنوشت، در خانواده‌ی کارمندی به دنیا می‌آیند. نه جهیزی داشت، نه امید رسیدن به ارثیه‌ای و نه وسیله‌ای برای آن که مردی ثروتمند با او آشنا شود، به تفاهم رسد، شیفته‌ی او شود و با او ازدواج کند؛ از این رو تن به ازدواجِ کارمندی جزء در وزارت آموزش و پرورش داد.

لباس ساده می‌پوشید، چون پول خرید لباس‌های گران‌قیمت را نداشت، اما مثل کسی که موقعیت واقعی خود را از دست داده باشد دل گرفته بود؛ چون پیش خود فکر می‌کرد که زیبایی، ظرافت و دلربایی، در میان زن‌ها، حکم شأن و مقام را دارد و جای خانواده و اصل و نَسَب را می‌گیرد و ظرافتِ طبیعی، میل به چیزهایِ زیبا و ملایمتِ طبع تنها سلسله مراتبی است که زن‌های معمولی را در ردیف زن‌های اسم و رسم‌دار جا می‌دهد.

پیوسته رنج می‌برد، چون احساس می‌کرد که برای این آفریده شده که از

همه‌ی نعمت‌ها و چیزهای تجمّلی بهره‌مند شود. از فقر خانه‌ی خود، از ظاهر فلاکت‌بارِ دیوارها، از صندلی‌هایِ کهنه و از زشتیِ پرده‌ها در رنج بود. همه‌ی این چیزها که زن دیگری در موقعیّت او حتّی فکرشان را نمی‌کرد، او را رنج می‌داد و کلافه می‌کرد. وقتی چشمش به قیافه‌ی آن دهاتی بیتیِ حقیری می‌افتاد که کارهای ساده‌ی خانه‌اش را انجام می‌داد، دچار پشیمانی و نومیدی می‌شد و افکار پریشانی به ذهنش راه پیدا می‌کرد. در خیال به پیش اتاق‌های آرام با پرده‌های نقش‌دارِ شرقی فکر می‌کرد که از نور چلچراغ‌های بلندِ بُرنزی روشن می‌شوند و در آن دو نوکر تنومند با شلوار کوتاه روی مبل‌های بزرگ لم می‌دهند و به انتظار صدور فرمان، در گرمای سنگین بخاریِ داغ چرت می‌زنند. به سالن‌های بزرگی که با پرده‌های ابریشمی قدیمی آراسته شده، فکر می‌کرد. به مبل و اثاثی که جواهرات قیمتی آن‌ها را تزیین کرده و به اتاق‌های خلوت پر زرق و برق و معطّری که خانم خانه در ساعت پنج بعد از ظهر در آن‌ها، کنار دوستان صمیمی و مردهای مشهور و ایده‌آل لم می‌دهد و گپ می‌زند، مردهایی که همه‌ی زن‌ها حسرتِ‌شان را می‌خورند و جلب‌نظرشان آرزوی آن‌هاست.

وقتی روبه‌روی شوهرش، پشت میز گردی می‌نشست که رومیزیش چند روزی بود عوض نشده بود و شوهرش دَرِ سوپ‌خوری را برمی‌داشت و با چهره‌ای بشاش می‌گفت: «به! سوپ گوشت عالی! در دنیا چیزی به این خوبی سراغ ندارم.» ناهارهای با شکوه را مجسّم می‌کرد، نقره‌آلات براق را و پرده‌های نقش‌داری را که در آن‌ها شخصیّت‌های قدیم و پرندگان عجیبی دیده می‌شوند و در دل جنگلی خیالی پرواز می‌کنند. غذاهای لذیذ را در بشقاب‌های اشرافی مجسم می‌کرد و نجواهای عاشقانه را که معشوق با لبخندی چون لبخند اسفِنکس گوش می‌دهد و در همان حال گوشتِ ارغوانی رنگِ ماهیِ قزل‌آلا یا پای بلدرچینی را گاز می‌زند.

نه لباس‌های زیبایی داشت، نه جواهرآلاتی، و جز این‌ها به چیزی دلبستگی نداشت، در حالی که احساس می‌کرد برای همین‌ها به دنیا آمده. دلش

می‌خواست غرق در خوشی بود، مایه‌ی رشک زن‌ها بود، دل از مردها می‌ربود و در رؤیاهای آن‌ها جا داشت.

دوستی داشت، زن ثروتمندی که از هم‌کلاسان سابق او بود، اما دلش نمی‌خواست دیگر به دیدن او برود چون وقتی بر می‌گشت دچار رنج جانگزایی می‌شد.

یک شب شوهرش با لبخندی پیروزمندانه به خانه آمد، پاکت بزرگی در دستش بود.

گفت: «بگیر، این مال توست.»

زن حریصانه درِ پاکت راگشود و کارت چاپ شده‌ای را از آن بیرون کشید که رویش نوشته شده بود:

«وزیر آموزش و پرورش و بانو افتخار دارند که از آقا و خانم لوازِل دعوت کنند که در شب دوشنبه، هجدهم ژانویه، در کاخ وزارتخانه حضور به هم رسانند.»

زن، به خلاف انتظار شوهرش که می‌خواست او را ذوق‌زده ببیند، دعوتنامه را با تحقیر روی میز پرتاب کرد و زیر لب گفت:

«به چه درد می‌خورد؟»

«اما، عزیزم، خیال می‌کردم خوشحال می‌شوی. تو که هیچ وقت جایی نمی‌روی. این فرصت خوبی است. برای به دست آوردنش خون دل‌ها خوردم. همه دلِشان می‌خواهد بروند. این دعوت‌نامه را دست هر کارمندی نمی‌دهند؛ انتخاب می‌کنند. مقامات رسمی همه آن جا جمع می‌شوند.»

زن با نگاهی حاکی از خشم، بی صبرانه، گفت:

«بفرمایید من چه لباسی بپوشم؟»

مرد فکر آن را نکرده بود، مِن‌مِن‌کنان گفت:

«خوب، آن لباسی که موقع رفتن به تئاتر تن می‌کنی. به نظر من که ظاهر خوبی دارد.»

آن وقت حیرت‌زده درنگ کرد. زنش گریه می‌کرد. دو قطره‌ی درشت اشک از گوشه‌های چشم زن آهسته به سوی گوشه‌های دهان روان بود. مرد با لکنت گفت:

«چی شده؟ چی شده؟»

زن با تلاش زیادی اندوهش را فرو نشاند و هم‌چنان که گونه‌های مرطوبش را پاک می‌کرد، به آرامی گفت:

«هیچ چیز، فقط من لباسی ندارم؛ بنابراین نمی‌توانم به مجلس جشن بیایم. دعوت‌نامه‌ات را به یکی از همکارانی بده که سر و لباس زنش از من بهتر است.»

مرد ناامید شد، اما گفت:

«این حرف‌ها را بگذار کنار. ببینم، ماتیلد، یک لباس مناسب که به درد جاهای دیگر هم بخورد، یک لباس خیلی ساده، چقدر تمام می‌شود؟»

زن چند دقیقه فکر کرد، پیش خود حساب می‌کرد و در عین حال می‌ترسید نکند مبلغی بگوید که فریاد وحشت این کارمند صرفه‌جو بلند شود یا مخالفت کند.

زن سرانجام با دو دلی گفت:

«درست نمی‌دانم، اما فکر می‌کنم با چهارصد فرانک بتوانم سر و ته‌اش را هم بیاورم.»

مرد رنگش را اندکی باخت؛ چون تازه این مبلغ را کنار گذاشته بود تا به خودش برسد، تفنگی بخرد و تابستان آینده گهگاه روزهای یک‌شنبه، در دشت نانتِر، همراه دوستانی که آن‌جا چکاوک شکار می‌کنند، چند تیری بیندازد.

اما گفت:

«خیلی خوب. چهارصد فرانک به‌اَت می‌دهم. اما سعی کن پیراهن قشنگی بخری.»

روز جشن نزدیک می‌شد و خانم لوازِل ظاهراً غمگین و بی قرار و نگران بود. اما پیراهنش آماده بود. شوهرش یک شب به او گفت:

«چی شده؟ اخم‌هایت را باز کن، این دو سه روز توی خودت هستی.»

و زن پاسخ داد:

«وقتی فکرش را می‌کنم که حتی یک دانه جواهر ندارم. یک تکه طلا ندارم به خودم بزنم از خودم بیزار می‌شوم. توی آن مهمانی حتماً دق می‌کنم. اصلاً بهتر است نروم»

مرد گفت:

«گل طبیعی بزن. در این وقت سال مرسوم است. ده فرانک که بدهی می‌توانی دو سه رُز عالی بخری.»

زن راضی نمی‌شد.

«نه، هیچ چیز تحقیرآمیزتر از این نیست که آدم، میان عده‌ای زن ثروتمند، بی چیز باشد.»

اما شوهرش بلند گفت:

«عجب آدم بی فکری هستی! برو پیش خانم فورِستیه و چند تکه جواهر از او بگیر. این قدرها به او نزدیک هستی.»

زن فریادی از شادی سر داد:

«راست می‌گویی. به یاد او نبودم.»

روز بعد پیش دوستش رفت و ناراحتی خود را برای او شرح داد.

خانم فورِستیه به طرف کمد لباس آینه‌داری رفت، یک جعبه‌ی جواهر بزرگ بیرون کشید، آن را پیش دوستش آورد، دَرِ آن را گشود و به خانم لوازِل گفت:

«هر کدام را می‌خواهی بردار، عزیزم.»

زن ابتدا چشمش به چند دستبند افتاد، سپس به یک گردنبند مروارید، بعد بـه یک صلیب طلای وِنیزی کـه سنگ‌های گـرانبهایش را بـا مـهارتی تحسین‌انگیز تراش داده بودند. آن‌ها را جلوی آینه امتحان کرد، دو دل بود، دلش نمی‌آمد آن‌ها را از خود جدا کند و پس بدهد.

چند بار پرسید:

«جواهر دیگری نداری؟»

«چرا دارم. نگاه کن. نمی‌دانم چه چیزی را دوست داری؟»

زن ناگهان گردنبند الماس‌نشانی را درون جعبه‌ی ساتن سیاهی دید و قلبش با اشتیاقی بی حد شروع به تپیدن کرد. وقتی آن را برمی‌داشت، دست‌هایش مـی‌لرزید. گـردنبند را دور گـردنش بست، روی پیراهنش که گردن را می‌پوشاند افکند و از دیدن خود غرق در شعف شد.

آن وقت با تردید و دلی مالامال از اندوه پرسید:

«این را به من امانت می‌دهی. فقط همین را؟»

«بله، بله، البتّه.»

زن دست‌هایش را دور گردن دوستش حلقه کرد و او را مشتاقانه بوسید. سپس دوان‌دوان با جواهر دور شد.

روز مهمانی رسید. خانم لوازِل در آن جا درخشید. از همه زیباتر بود. دلربا با وقار، لبخند بر لب و غرق در شادی. مردها همه به او چشم مـی‌دوختند. نامش را می‌پرسیدند، سعی می‌کردند به او معرفی شوند.

با غرور در پیچ و تاب بود، با شور و شوق، مست از لذّت، بی خبر از دیگران. کامیاب از جذبه‌ی زیبایی، سرخوش از پیروزی، در ابری از خوشبختی که آن کُرنش‌ها، آن تحسین‌ها، آن آرزوهای بیدارگشته به ارمغانی آورده بود و آن احساس پیروزی که قلب هر زنی را از شیرینی می‌آکند.

ماتیلد نزدیکی‌های ساعت چهار صبح از مـهمانی بـیرون آمـد. شوهرش، همراه با سه مرد دیگر که زن‌های‌شان گرم اختلاط بودند، از ساعت دوازده، در پیش اتاق خلوتی خوابیده بودند. مرد شِنِلی راکه با خود آورده بود روی دوش زن انداخت، شنل هر روزه راکه کهنگی آن با زرق و برق لباس جشن توی چشم می‌زد. زن این موضوع را احساس کرد و خواست بگریزد تا از چشم زن‌های دیگر دور بماند، زن‌هایی که خود را در خـزهای گـرانبها پـوشانده بودند.

مرد جلو او را گرفت.

«کمی صبر کن. بیرون سرما می‌خوری. من می‌روم درشکه صدا کنم.»

زن به او گوش نداد و به سرعت از پلّه‌ها پایین رفت.

به خیابان که رسیدند از درشکه خبری نبود. به دنبال درشکه گشتند و درشکه‌ران‌ها را که از دور می‌گذشتند، صدا زدند.

نومیدانه به سوی رود سِن راه افتادند، از سرما می‌لرزیدند. سرانجام کنار بارانداز، یکی از درشکه‌هایِ قدیمیِ شبگرد را پیدا کردند که گویی شرم داشتند در روز روشن فلاکت خود را نشان دهند و تنها در تاریکی شب توی پاریس بیرون می‌آمدند.

با درشکه تا جلو در خانه رفتند و بار دیگر، با چهره‌ی گرفته، راه پلّکان خانه را در پیش گرفتند. برای زن همه چیز تمام شده بود. اما مرد اندیشید که در ساعت ده باید در وزارتخانه باشد.

زن، جلوی آینه، شنل را که شانه‌هایش را می‌پوشاند برداشت تا بار دیگر زیبایی خیره‌کننده‌ی خود را ببیند. اما ناگهان فریادی بر زبان آورد. گردنبند دیگر به گردنش نبود!

مرد که لباسش را بیرون می‌آورد، پرسید:

«دیگر چه خبر شده؟»

زن با حالتی دیوانه‌وار رو به او کرد:

«گردنبند... گردنبند خانم فورِستیه گم شده.»

مرد مبهوت از جا پرید.

«چی می‌گی... چطور...؟ غیرممکن است!»

و چین‌های پیراهن، چین‌های شنل، توی جیب‌ها، همه جا را گشتند، اما اثری از گردنبند نبود.

مرد پرسید:

«وقتی از مهمانی بیرون آمدی به گردنت بود؟»

«آره، توی راهرو کاخ به گردنم بود.»

«اما اگر توی خیابان افتاده بود صدایش را می‌شنیدیم. حتماً توی درشکه افتاده.»

«آره، ممکن است. شماره‌اش را برداشتی؟»

«نه. تو چطور، نگاه کردی؟»

«نه.»

بهت‌زده به هم‌دیگر نگاه کردند.

مرد گفت: «تمام راه را پیاده بر می‌گردم، ببینم پیدایش می‌کنم یا نه.» و بیرون رفت. زن با لباس جشن روی صندلی به انتظار نشسته بود، بی‌آن‌که بتواند به رختخواب نزدیک شود، خسته، از شور و حال افتاده و بی‌آن‌که حوصله‌ی فکر کردن داشته باشد.

شوهرش نزدیکی‌های ساعت هفت برگشت. چیزی پیدا نکرده بود. مرد به اداره‌ی پلیس سر زد؛ به دفترهای روزنامه رفت و مژدگانی تعیین کرد؛ از شرکت‌های درشکه‌رانی و هر جا که حدس می‌زد سراغ گرفت.

زن صبح تا شب را با ترسی دیوانه‌کننده، زیر بار آن بلای وحشتناک، گذراند. لوازل با چهره‌ی گرفته و رنگ پریده برگشت، چیزی دستگیرش نشده بود. گفت: «باید به دوستت بنویسی که سگکِ گردنبند شکسته و داده‌ای تعمیر کنند. به این ترتیب فرصتی پیدا می‌کنیم دنبالش بگردیم.»

زن نامه را نوشت.

با سپری شدن روزهای هفته همه‌ی امیدشان را از دست دادند.

مرد، که پنج سالی پیرتر شده بود، بلند گفت:

«باید ببینیم چه چیزی به جای این جواهر می‌توانیم تهیه کنیم.»

روز بعد جعبه‌ی گردنبند را برداشتند و به سراغ جواهر فروشی رفتند که نامش درون جعبه حک شده بود. جواهر فروش دفترهایش را ورق زد.

«من این جواهر را نفروخته‌ام خانم؛ فقط جعبه‌اش کار من است.»

آن‌ها سپس به تک‌تک جواهر فروشی‌ها سر زدند و با حسرت و اندوه به دنبال گردنبندی شبیه همان گردنبند گشتند.

در پاله رویال[1]، در یک جواهر فروشی، گردنبند الماسی پیدا کردند که به نظر آن‌ها درست شبیه گردنبندی بود که به دنبالش بودند. قیمت گردنبند چهل

1. Palais Royal

هزار فرانک بود. اما به سی و شش هزار فرانک هم مال آن‌ها می‌شد.
زن و شوهر از جواهرفروش خواهش کردند که تا سه روز گردنبند را نفروشد.
سپس قرار شد در صورتی که جواهر تا پیش از آخر فوریه پیدا شد جواهر فروش آن را در برابر سی و چهار هزار فرانک پس بگیرد.
لوازِل هجده هزار فرانک پول داشت که از پدرش برای او مانده بود. قرار شد بقیه را قرض کند.
همین کار را هم کرد. هزار فرانک از یک نفر گرفت، پانصد فرانک از نفر دیگر؛ پنج لویی این‌جا، سه لویی از جای دیگر. سفته داد، تعهدهای کمرشکن بر عهده گرفت و با رباخوارها و انبوه وام دهنده‌ها سر و کار پیدا کرد. زندگی آینده‌اش را به خطر انداخت، پای هر قول‌نامه‌ای را امضا کرد، بی آن که بداند از عهده‌ی آن بر می‌آید یا نه؛ و با آن که فکر رنج‌های آینده، روزگار سیاهی که در انتظارش بود و محرومیت‌های جسمی و شکنجه‌های روحی که باید تحمل می‌کرد آزارش می‌داد، به مغازه‌ی جواهرفروشی رفت. سی و شش هزار فرانک روی پیشخوان گذاشت و گردنبند را خرید.
وقتی خانم لوازِل گردنبند را برگرداند، خانم فورِستیه با لحنی سرد به او گفت: «چرا به این دیری؟»
خانم فورِستیه درِ جعبه را باز نکرد و خانم لوازِل نفسی به راحتی کشید. اگر بو می‌برد که جواهر عوض شده، چه فکری می‌کرد، چه حرفی می‌زد؟ نمی‌گفت که خانم لوازِل دست به دزدی زده؟
خانم لوازِل حالا حضورِ وحشت‌بارِ نداری را حس می‌کرد. او ناگهان به صرافت افتاد که باید به جنگ با آن برخیزد؛ باید آن قرض دست و پاگیر را ادا کند. با خودگفت: این کار شدنی است.
پیشخدمت خود را بیرون کردند؛ محل سکونت خود را تغییر دادند و اتاق محقری اجازه کردند.
حالا طعم کارهای سخت خانه و بگذار و بردارهایِ نفرت‌انگیزِ آشپزخانه را می‌چشید. ظرف‌ها را می‌شست، ناخن‌های میخکی رنگش به چربی ظرف‌ها

آغشته می‌شد. رخت‌های چرک را می‌شست. پیراهن‌ها را و زیر بشقابی‌ها ر روی بند پهن می‌کرد. هر روز صبح آشغال‌ها را توی کوچه می‌برد. آب بالا می‌آورد و در هر پاگرد پلکان، درنگ می‌کرد تا نفس تازه کند. لباس معمولی می‌پوشید، زنبیل به دست به مغازه‌ی سبزی فروشی. بقالی. قصابی می‌رفت، چانه می‌زد، بد حرفی می‌کرد و از سکه‌های بی ارزش خود به دفاع بر می‌خاست.
هر ماه چند سفته را می‌پرداختند. سفته‌های دیگر را تمدید می‌کردند و به ماه‌های دیگر می‌انداختند.
شوهر شب‌ها کار می‌کرد، به حساب‌های تاجری می‌رسید و اغلب، تا دیروقت شب، کتاب دست‌نویسی را پاکنویس می‌کرد.
و این زندگی ده سالی به درازا کشید.
باگذشت ده سال، آن‌ها همه‌ی قرض‌های خود را پرداخته بودند، همه را با نرخ ربا، ربای مرکب.
خانم لوازِل حالا پیر شده بود. حالت زن‌های خانه‌دار را پیدا کرده بود، قوی، زمخت و خشن شده بود. گیسوانش آشفته، دامن‌هایش از ریخت افتاده و دست‌هایش قرمز شده بود. روی کف اتاق، شُرشُر، آب می‌ریخت و هنگامی که آن را تمیز می‌کرد بلندبلند حرف می‌زد. اماگهگاه وقت‌هایی که شوهر در اداره بود، نزدیک پنجره می‌نشست و به آن شب شادی‌آور سال‌ها پیش می‌اندیشید، به آن مجلس مهمانی که قدم گذاشته بود و آن همه زیبا شده بود، آن همه طرف توجه قرار گرفته بود.
اگر آن گردنبند راگم نکرده بود، چه اتفاق‌ها می‌افتاد؟ کی خبر دارد؟ کی خبر دارد؟ زندگی چقدر عجیب و متغیر است! چطور یک اتفاق بی اهمیت می‌تواند آدم را به خوشبختی برساند یا بدبخت کند!
اما یک روز تعطیل که برای گردش به خیابان شانزه‌لیزه رفته بود تا **خستگی** کار هفتگی را از تن بیرون کند، ناگهان چشمش به زنی **افتاد که دست بچه‌ای** راگرفته بود. خانم فورِستیه بود، **هنوز جوان بود، هنوز زیبا بود و هنوز دلربا.**

خانم لوازِل یکه خورد. با او صحبت کند یا نه؟ بله، البته. حالا که قرض خود را ادا کرده باید همه چیز را بگوید، چرا نگوید؟

جلو رفت.

«سلام، ژان.»

زن از این که چنین دوستانه طرف خطاب زنی مهربان و ساده‌پوش قرار گرفته بود، مبهوت شد و چون او را به جا نیاورده بود، من‌من‌کنان گفت:

«اما... خانم... سر در نمی‌آورم... انگار اشتباهی گرفته‌اید.»

«خیر، من ماتیلد لوازِلم.»

دوستش بلند گفت:

«ماتیلد بیچاره‌ی من! چقدر تغییر کرده‌ای!»

«آره، از آخرین باری که تو را دیدم روزهای سختی را پشت سر گذاشته‌ام... همه‌اش هم به خاطر تو بوده!»

«به خاطر من! چطور مگر؟»

«یادت می‌آید آن گردنبند الماسی که به من امانت دادی تا در شب مهمانی وزیر گردنم کنم؟»

«آره. خوب؟»

«خوب، من گمش کردم.»

«منظورت چیست؟ تو که پس آوردی؟»

«گردنبندی که من آوردم شبیه گردنبند تو بود. بنابراین ده سال طول کشید تا بدهی‌مان را پرداختیم. خودت خبر داری، برای ما که آس و پاسیم کار آسانی نبود. البته دیگر تمام شده و من از این نظر خیلی خوشحالم.»

خانم فورِستیه خشکش زده بود.

«منظورت این است که به جای گردنبند من گردنبند الماس خریده‌ای؟»

«بله. تو آن وقت متوجه نشدی! آخر، مو نمی‌زد.»

و با حالتی غرورآمیز و در عین حال ساده‌لوحانه لبخند زد.

خانم فورِستیه که به راستی تکان خورده بود، هر دو دست او را در دست‌های

خود گرفت.

«ای، ماتیلد بیچاره‌ی من! آخر چرا؟ گردنبند من بدلی بود. دست بالا پانصد فرانک می‌ارزید.»[1]

کارگاه شماره شانزده:

۱. حادثه‌ی اصلی در داستان گردن بند کدام است؟

۲. شخصیت اصلی در این داستان کیست؟ چرا؟

۳. آیا شما پایان دیگری برای این داستان سراغ دارید؟
در صورتی که پایان دیگری مد نظر دارید آن را بنویسید.

۴. داستانِ «هدیه مُغان» را پیدا کنید و بخوانید.

۵. به نظرِ شما این دو داستان، در پایان بندی، چه شباهت‌هایی با هم دارند؟

٦. به نظر شما «ماتیلد» چگونه آدمی است؟

۸. ماجرای این داستان، چقدر باور کردنی است؟ چرا؟

۹. ساعت دوست‌تان را قرض می‌گیرید تا در برنامه‌ی کوهنوردی همراه‌تان باشد، ولی ساعت را در کوه گم می‌کنید. روز بعد وقتی با دوست خود روبه‌رو می‌شوید چه می‌کنید؟ سعی کنید این حادثه را در قالب یک داستان کوتاه بنویسید.

- برای شروع داستان چه می‌کنید؟
- چگونه ماجرا را به پایان می‌رسانید؟
- برای باورپذیری این ماجرا چه کار می‌کنید؟
- داستان خود را برای دوستان و آشنایان خود بخوانید و واکنش آن‌ها را جویا شوید و در دفتری بنویسید.

۱۰. داستان گردن‌بند را خلاصه‌نویسی کنید و آن را بخوانید.

- آیا همان تأثیر را خواهد داشت؟
- چرا آری؟
- چرا نه؟

۱. گلشیری، احمد، داستان و نقد داستان، ص ۱۲۹ تا ۱۴۲.

☑ داستان چیست، قصه چیست؟

چون موضوع اصلی ما در این کتاب، داستان است پس باید درباره‌ی داستان توضیح بیش‌تری بدهیم. دو واژه‌ی داستان و قصه از نظر معنا، مترادف‌اند. نزدِ مردم، قصه، همان داستان است و داستان، همان قصه. این دو نوع ادبی، چنان در هم آمیخته شده‌اند که گاهی به جای هم‌دیگر به کار می‌روند. اما اهل فن، بین این دو واژه، تفاوت‌های زیادی قایل‌اند.

پیش از بیان تفاوت‌های این دو واژه و این دو مفهوم، تعریف کوتاهی از آن‌ها به دست می‌دهیم.

«قصه، نوعی ادبیات است که در قدیم وجود داشته، اعم از حکایت، افسانه، سرگذشت و مانند آن.»

در کتاب «فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان» در تعریف قصه، چنین آمده است: «قصه به هر حکایت یا داستان منقول گفته می‌شود که از نظر شکل ساختی روایتی، غالباً شل و ول دارد و برای سرگرم کردن نقل می‌شود.»

○ انواع قصه:

قصه، انواع و اشکال گوناگونی دارد که در این‌جا به مهم‌ترین آن اشاره می‌کنیم.

۱. قصه‌های شاهان و آیین حکمرانی؛ مانند: سیاست‌نامه‌ی خواجه نظام‌الملک.

۲. قصه‌های پیامبران؛ مانند: قصص‌الانبیا و مانند آن.

۳. قصه‌های عارفان و درویشان. مانند قصه‌های کتاب اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابوسعید، نوشته‌ی محمد بن منوّر و حکایت‌های کتابِ تذکرة الاولیاءِ عطار نیشابوری.

۴. قصه‌هایی با مفاهیم فلسفی و دینی و عرفانی و جنبه‌های نمادین. در این زمینه می‌توان از قصه‌های کتاب «عقل سرخ» و «آواز پر جبرییل» نوشته‌ی شهاب سهروردی نام برد.

۵. قصه‌هایی که رویکردهای تاریخی و زمینه‌های واقعی دارند. گلستان سعدی و مقامات حریری در این گروه قرار می‌گیرند.

۶. قصه‌هایی که بر زمینه‌هایی از واقعیت‌های تاریخی ساخته شده‌اند مانند قصه‌ی حسنک وزیر که با ساختی داستانی در «تاریخ بیهقی» وجود دارد. و یا قصه‌ی «سیل در غزنه» در همین کتاب.

۷. قصه‌هایی که ماجراهای جانوران را در خود دارند و از زبان جانوران بیان می‌شوند. این قصه‌ها نیز جنبه‌های نمادین، استعاری و معانیِ کنایی دارند. مانند کتاب «کلیله و دمنه» و «مرزبان‌نامه».

۸. قصه‌های تربیتی و آموزشی؛

«قابوس‌نامه»، «اخلاق ناصری» و «چهار مقاله‌ی عروضی» کتاب‌هایی هستند که این گونه قصه‌ها را در خود جای داده‌اند.

۹. قصه‌هایی که مایه‌های اصلی‌شان، مَثَل‌ها و حکمت‌های فارسی و عربی است. مانند قصه‌های کتاب «بریدالسعادة» و «لطایف الامثال».

۱۰. قصه‌هایی که درونمایه‌های گوناگون دارند. از زندگی پیامبران، عارفان، شاهان، شاعران و مردمان مختلف گرفته تا موضوع‌های اخلاقی و انسانی و شگفتی‌های طبیعت و دریاها و دنیای جانوران. در این گروه می‌توان از کتاب «جوامع‌الحکایات و لوامع الروایات» محمد عوفی نام برد.

۱۱. قصه‌های عامیانه.

در این قصه‌ها، رویدادهای زندگی شاهان، بازرگانان، سرداران، مردان و زنان گمنامی بازگو می‌شود که به صورت اتفاقی با رویدادهای پندآموز و شگفت روبه‌رو می‌شوند.

جنبه‌های دلاوری و حماسی این قصه‌ها هم کم نیست.

کتاب‌های «سمک عیار»، «داراب‌نامه‌ی طرطوسی» و «هزار و یک شب» از این گونه‌اند.

به طور کلی، قصه‌ها ساختاری ابتدایی و ساده دارند و زبان آن‌ها، روایتی است. این زبان به گفتار روزانه‌ی عامّه‌ی مردم نزدیک بوده، و پُر از واژه‌ها و

ضرب‌المثل‌های عامیانه است.

در این گونه اثر ادبی، بیش‌تر بر روی رویدادهای شگفت تکیه و تأکید می‌شود. بنابراین، شخصیت‌ها (قهرمانان) و آدم‌ها در این گونه متن‌ها، متحول نمی‌شوند و تکوین نمی‌یابند.

رویدادهای قصه‌ها هم تصادفی اند و دریک چشم به هم زدن شکل می‌گیرند.

حادثه، در پیشبرد قصه، نقشی کلیدی و محوری دارد. حادثه‌ها در قصه‌ها بیش‌تر تصادفی اند و تابع هیچ ضابطه و قانون علت و معلولی نیستند.

○ شباهت‌ها و تفاوت‌های قصه و داستان

۱. پیرنگ در قصه، معمولاً خطی است. رویدادها در یک خط مستقیم به پیش می‌روند. به بیانی دیگر، رویداد (حادثه) «الف» باعث شکل‌گیری رویداد «ب» می‌شود. یعنی حادثه‌ها یکی پس از دیگری و پشت سر هم به وجود آمده، به پیش می‌روند. اما در داستان معمولاً همیشه این گونه نیست. در بسیاری از داستان‌ها، رویدادها پس و پیش می‌شوند. (در بحث‌های آینده که عناصر داستانی را می‌شناسیم، در این باره بیش‌تر سخن خواهیم گفت.)

۲. رویدادها در قصه مربوط به گذشته‌اند. اما در داستان‌ها این قاعده، ثابت نیست. ماجرا می‌تواند در زمان حال و یا آینده اتفاق بیفتد.

گزاره (جمله‌ی) آغازین همه‌ی قصه‌ها، «یکی بود، یکی نبود»، «روزی بود، روزگاری بود»، «در زمان‌های قدیم...» و مانند آن است، ولی داستان‌ها معمولاً آغاز زمانیِ این چنین ندارند.

۳. راوی (روایت کننده) در قصه‌ها یک نفر است و او همان قصه گو است. **او از همه چیز قصه، آدم‌های قصه، ماجراها و در یک کلام از زیر و بم قصه با خبر است. دانای کل است. همه چیزدان است. او به جای همه‌ی قهرمان‌ها (اعم از انسانی، جانوری، گیاهی و حتی اشیا) حرف می‌زند، تصمیم می‌گیرد. خلاصه آن که مداخله گری بی رقیب و بلامنازع است.**

اما در داستان، ماجرا از زبان و زاویه‌های گوناگون روایت می‌شود. گاهی از زبان یک راوی که اول شخص مفرد است. بازگو می‌شود که به آن «من راوی» می‌گویند. این «من راوی» یا خود نویسنده‌ی داستان است و یا یکی از شخصیت‌های داستان. این راوی از زبان خودش حرف می‌زند.

گاهی داستان از بان سوم شخص مفرد، نقل می‌شود. این راوی آگاهی و دانایی نسبتاً خوبی درباره‌ی رویدادها و آدم‌های داستان دارد. ممکن است دانایی‌اش محدود باشد و یا نامحدود.

۴. قصه‌ها، به جای شخصیت، «قهرمان» دارند. این قهرمان‌ها دو دسته‌اند. یا سیاه‌اند یا سفید. مانند خانه‌ها و مُهره‌های صفحه‌ی شطرنج. یعنی یا بد هستند و یا خوب. یا بد مطلق هستند و یا خوب مطلق. حد وسطی وجود ندارد.

اساساً در قصه‌ها (افسانه‌ها و قصه‌های پریان) یک یا چند دیو وجود دارد و یک یا چند فرشته. بدکاره و خوب کاره. این قهرمان‌ها و ضد قهرمان‌ها، اسیر یک سرنوشتِ از پیش تعیین شده‌اند. بنابراین تا پایان قصه، بدون تغییر باقی می‌مانند. سرشت و ذات آن‌ها متحول نمی‌شود. پویا نیستند. ایستا هستند.

اما در داستان، به جای قهرمان، شخصیت حضور دارد. از شخصیت همان رفتاری بروز می‌کند که در توان اوست. شخصیت در داستان و در گیر و دار ماجرا تغییر می‌کند. از بدی به خوبی و از خوبی به بدی. از تزلزل به تثبیت و از تثبیت به تزلزل می‌گراید.

شخصیت‌ها، مطلق نیستند. نه سیاه‌اند و نه سفید، **بلکه آمیزه و مخلوطی از** این دو هستند. در رنگ‌شناسی، اگر رنگ سیاه (مشکی) را با رنگ سفید بیامیزیم، رنگی به دست می‌آید که **ویژگی‌ها و صفت‌های هر دو را دارد و آن** رنگ خاکستری است.

گفته‌ی مشهوری در این مورد بر سر زبان‌هاست که: **شخصیت‌های و** آدم‌ها، خاکستری‌اند.

آدم‌ها در جهان واقعی و در زندگی اجتماعی هم همین طورند. **نه بدِ بد**

هستند و نه خوبِ خوب. اگر هم استثنائاً یک یا چند نفر این گونه باشند، از حالت شخصیت بیرون می‌روند و قهرمان می‌شوند. خواه قهرمان مثبت، خواه قهرمان منفی.

آدم‌ها (قهرمان‌ها) در قصه‌ها، همه به یک زبان و با یک لحن حرف می‌زنند، اما در داستان، هر کس به فراخورِ سن، شغل، موقعیت اجتماعی، میزان سواد و... خود رفتار می‌کند و حرف می‌زند.

به عنوان مثال طرز حرف زدن یک معلم یا یک راننده، یک شهری با یک روستایی فرق می‌کند.

۵. در پایان قصه‌ها، نتیجه‌گیری، پند و اندرز و نکته‌های اخلاقی به طور آشکار و مستقیم از زبانِ قصه‌گو، بیان می‌شود. اما در داستان اگر نتیجه‌گیری و یا پیام اخلاقی و... باشد، به صورت غیر مستقیم و نهفته به خواننده و مخاطب منتقل می‌شود. اساساً قصه متنی مستقیم‌گو و داستان، متنی غیر مستقیم‌گو به شمار می‌رود.

۶. قصه، تفاوت‌های دیگری نیز با داستان دارد که به اهمیت تفاوت‌های گفته شده، نیست. بنابراین از گفتن آن‌ها در می‌گذریم.

● داستان در ایران

داستان کوتاه به عنوان یک ژانر (نوع) ادبی است. داستان کوتاه برشی از جریان زندگی است که در متنی داستانی، نمایش داده می‌شود. داستان کوتاه، یکی از جذاب‌ترین قالب‌های داستانی به شمار می‌رود. تاریخچه‌ی این قالب نگارشی به درستی روشن نیست، اما تا آن جا که پژوهش‌های ادبی و تاریخی نشان می‌دهد، با رشد شهرنشینی و پیدایش طبقه‌ی متوسط شهری، این قالب به تدریج، شکل گرفت، بالید و به این‌جا رسید. داستان کوتاه، زادگاه مشخصی ندارد و نمی‌توان یک یا چند نفر را به عنوان پدید آورنده و خالق آن به حساب آورد.

تمام سبک‌ها و قالب‌ها و انواع ادبی مانند بسیاری از پدیده‌های علمی،

رفته رفته و باکوشش‌های جمعی در طول چندین دوره‌ی تاریخی به صورت تکمیلی و تکاملی، شکل گرفته‌اند. به بیانی دیگر، داستان کوتاه، مُهر یک یا چند نفر، نژاد، سرزمین و زبان خاصی را بر پیشانی خود ندارد. بنابراین جست و جوی ریشه‌های اولیه‌اش در غرب یا شرق، ایران یا هند، چین و ماچین و یا جاهای دیگر، چندان منطبق بر واقعیت نیست. اگر چه آغاز این شیوه از داستان‌نویسی را از قرن ۱۸ و ۱۹ میلادی در اروپا می‌دانند. اما در ایران از دیرباز شکل‌هایی از این قالب داستانی وجود داشته است. نمونه‌های زیادی از این ژانر ادبی در کتاب‌ها و متن‌های عرفانی و دیوان‌های شعر شاعران و نظم ناظمان دیده می‌شود.

الف) نشانه‌هایی از نوعی داستان کوتاه در متون عرفانی و صوفیانه.

هر چند مقاله‌ها و حکایت‌های کوتاه این کتاب‌ها با تعریف آن چه که به داستان کوتاه (short story) معروف است، سازگار به نظر نمی‌رسد اما، از ساختار و عناصری برخوردار است که به داستان کوتاه نزدیک می‌شود. برای آشنایی بیش‌تر دوستداران داستان‌نویسی از هر کتاب صوفیانه و عرفانی یک حکایت می‌آوریم.

● ۱. کتاب کشف‌المحجوب.

«حکایت ایثار زندگی»

[از احمد حمادی سرخسی پرسیدم: ابتدای توبه‌ی تو چگونه بود؟

گفت: وقتی من از سرخس برفتم و به بیابان فرو شدم به سر اشترانِ خود و آن جا مدتی ببودم و پیوسته دوست داشتمی که گرسنه بودمی و نصیب خود به دیگری دادمی... .

روزی شیری گرسنه از بیابان بر آمد و اشتری از آنِ من بشکست و بر سر بلایی شد و بانگی بکرد تا هر چه اندر آن نزدیکی سباعی بود بانگِ وی

بشنیدند و بر وی جمع شدند. وی بیامد و اشتر را بر هم درید. و هیچ نخورد و باز بر سر بالا شد. آن سباع، از گرگ و شکال و روباه و امثالهم، همه از آن خوردن گرفتند و وی می‌بود تا همه بازگشتند. آن گاه قصد کرد تا لختی بخورد. روباهی لنگ از دور پدیدار شد. شیر بازگشت تا آن روباه لنگ چندان که بایست بخورد و بازگشت. آن گاه شیر باز آمد و لختی از آن بخورد و من از دور نظاره می‌کردم. چون بازگشت به زبانی فصیح مراگفت: یا احمد! ایثار بر لقمه، کار سگان است. مردان، جان و زندگی ایثار کنند.

چون این برهان بدیدم دست از کلِ اَشغال بداشتم. ابتدای توبه‌ی من، آن بود.][1]

● ۲. کتابِ شرح تعرف.

اسماعیل بخارایی این کتاب را در قرن چهارم نوشته است. وی حکایت‌های فراوانی را در این کتاب گردآوری کرده است. در این‌جا به یک حکایت آن اشاره می‌کنیم.

«حکایت آن سپیدی چشم»

[مردی را زنی بود و بر آن عاشق بود و یک چشم آن زند سپید بود و شوی را از آن عیب خبر نبود. چون روزگار بر آمد و عشقِ مرد کم گشت، سپیدی بدید. زن راگفت:

ـ آن سپیدی در چشم تو از کی پدید آمد؟

[زن]گفت:

ـ از آن زمان که محبت ما در دل تو نقصان گرفت.][2]

۱. ابراهیمی، نادر، صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها، ص ۲۰۱.
۲. پیشین، صص ۳۴۰-۳۳۹.

● ۳. کتاب بستان العارفین.

نویسنده و تاریخ نگارش این کتاب چندان روشن نیست. اما می‌گویند «محمد بن طبسی نیشابوری» آن را در قرن پنجم گردآوری کرد.

«حکایت زندان و زندانبان»

[ربیع خیثم، از پارسایان بود. روزی چند نالید. آن روز که بخواست مُرد، نمازِ بامداد بکرد تا وقت چاشت. نمازِ چاشت بکرد و دل قرآن داشت بخواند. پس دختر راگفت:

ـ مرا بخوابان و چادری اندر روی من کش و تو بیرون شو!

آن دختر، چنان کرد و بیرون رفت و در فراز کرد [در را بست].

ساعتی برآمد، همسایه‌یی اندر آمد و گفت:

ـ ای دختر! بنگر که پدرت را حال چگونه است؟

دختر گفت:

ـ او خوش خفته است.

گفت:

ـ نیکو بنگر.

گفت:

خفته است.

گفت:

ـ بهتر بنگر.

دختر بنگریست. ربیع، جان داده بود. آن زن را پرسیدند:

ـ تو به چه دانستی؟ [از کجا فهمیدی؟]

گفت:

ـ در این ساعت خفته بودم. ربیع را دیدم دامن کشیده، همی دوید.

گفتم:

ـ ای خواجه می‌دوی؟

گفت:

ـ خاموش! که زندانبان را غافل یافتم. درِ زندانِ دنیا را شکستم و از آن جا بجستم.

بیدار شدم. دانستم که وی مُرده است.[1]]

● ۴. کتاب رساله‌ی قشیریه.

ابوالقاسم قشیری قوچانی، مجموعه‌ای از حکایت‌ها و نقل‌ها را در این کتاب گرد آورده است. کتاب در قرن پنجم نوشته شد. ویژگی این کتاب کوتاه بودنِ حکایت‌هاست. دو نمونه از داستان‌های این کتاب را با هم می‌خوانیم:

● **نمونه‌ی اول:**

«حکایت نور چراغ شاه»

[گویند رابعه به روشنایی چراغ سلطانی، پیراهن خویش را که دریده بود، باز دوخت. دل وی بسته شد به روزگار دراز.

بازش یاد آمد سببِ آن. آن جایگاه پیراهن که دوخته بود، بدرید دلش گشاده شد.[2]]

● **نمونه‌ی دوم:**

«اسبی در غلّه شاه»

[عبدالله مبارک، جایی می‌رفت. وقت نماز اندر آمد.

عبدالله از ستور [اسب] فرود آمد تا نماز کند. ستور وی اندر غلّه [کشتزار] شد و آن دیهی [مزرعه‌ای] سلطانی بود.

عبدالله مبارک آن ستور بگذاشت و اندر ملک خویش نگذاشت و قیمتِ آن ستور، بسیار بود.[3]]

۱. پیشین، صص ۲۶۰-۲۵۹. **۲. پیشین، ص ۳۹۸.**
۳. پیشین، ص ۴۰۰.

● ۵. کتابِ طبقات صوفیه.

خواجه عبدالله انصاری، این کتاب را در قرن پنجم نوشت. در این کتاب علاوه بر لطیفه‌ها و فکاهه‌های دلنشین، حکایت‌های زیادی جمع‌آوری شده است.

«حکایت آن دنیا»

[ابایزید] بسطامی را پس از مرگ به خواب دیدند. گفتند:

ـ حال تو چگونه است؟

گفت: مرا گفتند ای پیر چه آورده‌ای؟ گفتم: درویش چون به درگاه ملک شود (رود) وی را گویند چه خواهی نه آن که گویند چه آورده‌ای؟[1]]

● ب) نشانه‌هایی از داستان کوتاه در روایت سعدی

گلستان سعدی از جمله کتاب‌هایی است که داستانواره‌های فراوانی را برحسب موضوع در خود جا داده است که در این جا به نمونه‌ای از آن اشاره می‌کنیم:

«حکایت ماهی و ماهی‌گیر»

[صیّادی ضعیف را ماهی قوی به دام افتاد. طاقت حفظ آن نداشت. ماهی بر او غالب آمد و دام از دستش در ربود و برفت. دیگر صیّادان دریغ خوردند و ملامتش کردند که چنین صید در دامت افتاد و ندانستی نگاه داشتن. گفت:

ـ ای برادران! چه توان کردن؟ مرا روزی نبود و ماهی را هم چنان روزی مانده بود... صیّاد بی روزی ماهی در دجله نگیرد و ماهی بی اجل در خشکی نمیرد.[2]]

سعدی به جز مقامه‌ها و حکایت‌های کوتاه که **زبان ترکیبی نثر و نظم را در** بیان آن به‌کار برده **در شعرهایی نیز خط داستانی را به پیش برده است.**

وی داستانی را در یک بیت، **اینگونه روایت می‌کند:**

۱. پیشین، ص ۴۵۲. ۲. سعدی، گلستان سعدی، ص ۱۱۷.

یکی، بر سرِ ناخوشی می‌گریست
چو شد صبح، او مُرد و بیمار زیست

بعد از گلستان، بوستان نیز داستان‌ها و حکایت‌های فراوانی را در خود جای داده است.

● ج) داستان در شعر شاعران

سیطره‌ی شعر در ادبیات ایران، پیشینه‌ای هزار ساله دارد. به این خاطر بسیاری از مفاهیم و جنبه‌های ادبی و نگارشی و از جمله داستان با این زبان نوشته می‌شده است. گرایش به کلام موزون و موسیقیایی تا آن جا بوده که ناظمان و شاعران، کتاب‌های ادبی و تاریخی و حماسی را به نظم در می‌آورده‌اند. معروف است که رودکی کتاب کلیله و دمنه را به نظم برگردانده.

در دیوان شاعران سده‌های نخستین تاریخ ادبیات فارسی، حکایت‌ها و داستان‌های کوتاه، دیده می‌شود.

انوری ابیوردی، شاعر سده‌ی چهارم و پنجم، داستانی تمثیلی از زبان گیاهان نقل می‌کند که خواندنی است:

[نشنیده‌ای که زیر چناری کدو بُنی
بر جست و بر دوید بروبر به روز بیست
پرسید از چنار که تو چند روزه‌ای
گفتا چنار عمر من افزون‌تر از دویست
گفتا به بیست روز من از تو فزون شدم

این کاهلی بگوی که آخر ز بهر چیست
گفتا چنار نیست مرا با تو هیچ جنگ
که اکنون نه روز جنگ و نه هنگام داوری‌ست
فردا که بر من و تو وزد باد مهرگان
آن گه شود پدید که نامرد و مرد کیست[1]]

در بوستان سعدی، پنج گنج (خمسه‌ی) نظامی و دیگران، داستان‌های فراوانی به زبان نظم و شعر گفته شده است. حتی در مثنوی مولوی داستان‌های کوتاه زیادی بازگو شده که بار فلسفی، کنایی و تمثیلی دارند.

● د) داستان در کتاب‌ها و متون تاریخی

«حکایت سبکتکین با آهو»

[امیر سبکتکین گفت]: پیش‌تر از آن که من به غزنین افتادم، یک روز بر نشستم [سوار شدم] نزدیک نماز دیگر، و به صحرا بیرون رفتم به بلخ. و همان یک اسب داشتم و سخت تیزتک و دونده بود چنان که هر صید که پیش من آمدی باز نرفتی آهویی دیدم مادّه و بچّه‌ای با وی. اسب را برانگیختم و نیک نیرو کردم و بچه [آهو] از مادر جدا شد. و غمی شد. بگرفتمش و بر زین نهادم و بازگشتم. و روز نزدیک نماز شام رسیده بود. چون لختی براندم، آوازی به گوش من آمد. باز نگریستم؛ مادر بچه بود که بر اثر من می‌آمد و غریوی و خواهشکی می‌کرد. اسب برگردانیدم به طمع آن که مگر [شاید] وی را نیز گرفته آید و بتاختم. چون باد، از پیش من برفت. بازگشتم و دو سه بار

۱. انوری، دیوان انوری، ص ۵۶۵.

هم‌چنین می‌افتاد و این بیچاره می‌آمد و می‌نالید تا نزدیک شهر رسیدم. آن مادرش هم‌چنان نالان نالان می‌آمد. دلم بسوخت و با خود گفتم: «از این آهو بره چه خواهد آمد؟ بر این مادر مهربان، رحمت باید کرد.»

بچه را به صحرا انداختم. سوی مادر بدوید و غریو کردند و هر دو برفتند سوی دشت. و من به خانه رسیدم. شب، تاریک شده بود و اسبم بی‌جو بمانده. سخت تنگ دل شدم و چون غمناک در وثاق [اتاق] بخفتم، به خواب دیدم پیرمردی را سخت فره‌مند که نزدیک من آمد و مرا می‌گفت: «یا [ای] سبکتکین! بدان که آن بخشایش که بر آن آهو ماده کردی و این بچه که به او باز دادی و اسب خود را بی‌جو، یله کردی، ما شهری را که آن را غزنین گویند بر تو و فرزندان تو بخشیدیم. و من رسولِ آفریدگارم.

من بیدار شدم و قوی دل گشتم و همیشه از این خواب همی اندیشیدم و اینک به این درجه رسیدم و یقین دانم که ملک در خاندان و فرزندان من بماند تا آن مدت که ایزد عزه ذکره تقدیر کرده است.[1]»

همان گونه که خواندیم در این حکایت تاریخی که در بیش از هزار سال پیش به قلم یک تاریخ نویس نوشته شد، نشانه‌های آشکار داستانِ امروزی، مشاهده می‌شود. عناصری مانند:

فضاسازی، صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی، پیرنگ خطّی، روایت و شگردِ داستان در داستان.

داستان‌پردازی در کتاب‌های دیگر تاریخی نیز کمابیش دیده می‌شود. مطالعه‌ی این کتاب‌ها به داستان نویسان کمک می‌کند تا شناختی تاریخی به داستان پیدا کنند.

---

۱. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، صص ۲۰۴-۲۰۳.

فصل دوم

گام‌های نوشتن

☑ گام اوّل

سوژه‌یابی

داستان‌نویسی از یک نظر، مانند خانه‌سازی است.

برای ساختن خانه چه می‌کنند؟

پیش از آن که خانه‌ای ساخته شود، باید به چند پرسش که در ذهن ایجاد می‌شود، پاسخ داد.

۱. چرا باید خانه ساخت؟

۲. در چه زمینی باید خانه ساخت؟

۳. با چه نقشه‌ای؟

۴. با استفاده از چه مصالحی؟

۵. در چند طبقه؟

۶. هر طبقه باید چند اتاق داشته باشد؟

۷. ....

نیاز به سرپناه و مبارزه با سرما و گرما و امنیت و...، **فلسفه و عامل اصلیِ** خانه‌سازی به شمار می‌آید. **کسی که می‌خواهد خانه بسازد در درجه‌ی نخست، زمینی را انتخاب می‌کند که برای بنا کردن ساختمانِ خانه مناسب**

باشد. قِناس نباشد. در نقطه‌ای واقع شده باشد که به مکان‌های عمومی مانند مدرسه، درمانگاه، فروشگاه‌های مرکزی، ایستگاه اتوبوس و مترو و... نزدیک باشد. زیر دکل‌های عبور برق فشار قوی نباشد. در مسیر و مجاورت رودخانه‌ها و سیلاب‌ها نباشد.

سپس باید نقشه‌ی ساختمان را تهیه کرد. در نقشه‌ی ساختمان باید مشخص شود که اتاق‌ها کجا بنا شوند؟

اتاق پذیرایی کجا قرار گیرد؟

اتاق خواب و سرویس‌های بهداشتی کجا باشند؟

نورگیر و آشپزخانه در کدام قسمت واقع شوند؟

نمای بیرونی و سقف و شیروانی چگونه باشد؟

از همه مهم‌تر مساحت و بنای مفید، چند متر مربع باشد؟

بعد از این نوبت به اجرا و ساخت می‌رسد. در این مرحله باید روشن شود که از چه مصالح و ملاتی باید استفاده کرد؟

اسکلت ساختمان، بتون آرمه باشد یا فلزی؟

سقف خانه، چوبی باشد یا تیرچه بلوک؟

کف اتاق‌ها، سیمان باشد یا موزاییک و یا سرامیک و سنگ؟

آجرها به وسیله‌ی ملات گچ و خاک و یا ملات ماسه و سیمان روی هم چیده شوند؟

می‌بینید که پرسش‌های فراوانی در این زمینه وجود دارد.

داستان نویسی هم از جهاتی مانند خانه‌سازی است.

نخستین گام، پیدا کردن سوژه است.

سوژه چیست؟

به فکر اولیه و خام که به ذهن خطور می‌کند، پرورش می‌یابد و به داستان تبدیل می‌شود، "سوژه" گفته می‌شود.

به بانی دیگر، به «جرقه‌های نخستین» و «مایه‌ی داستان» سوژه می‌گویند.

برای همین است که به آن، «گام اولِ داستان‌نویسی» هم می‌گویند.

فکر اولیه، اساساً ذهنی و حسی است و مانند رعد و برق، نمایان و با شتاب نیز ناپیدا می‌شود. به قول شاعر:

بگفت احوال ما، برق جهان است
گهی پیدا و گاهی در نهان است.

در این بیت از مولانا، به گذرایی و فرار بودنِ فکر اولیه اشاره شده است. گاهی «دورنمایه» را با «سوژه» مترادف می‌پندارند. در حالی که درونمایه، «موضوعِ» داستان است، اما سوژه و فکر اولیه فراتر از موضوع داستان است.

● فکر اولیه، چگونه پیدا می‌شود؟

فکر اولیه‌ی داستان، از راه‌های زیر در ذهن داستان‌نویس شکل می‌گیرد:

الف) مشاهده

مشاهده، عادی‌ترین و عملی‌ترین راه پیدا کردن سوژه به شمار می‌رود. هنرمند به طور کلی و داستان‌نویس به طور خاص، باید با دقت به پیرامونش نگاه کند. نگاه یک هنرمند هر چند از لحاظ فیزیکی با نگاه مردم عادی تفاوتی ندارد، اما از لحاظ معنوی این دو نگاه با هم فرق دارند.

نگاهِ هنرمندانه، نگاهی دقیق، موشکافانه و کاشفانه است. چون کارِ هُنر، کشفِ دوباره‌ی جهان است. سهراب سپهری می‌گوید:

«چشم‌ها را باید شست
جور دیگر باید دید»

نگاهِ هنرمند، نگاهی عرفانی و شناخت‌شناسانه است.

مردم عادی به طور روزانه از کنار رویدادهای واقعیِ فراوانی، به آسانی و با بی اعتنایی می‌گذرند، اما یک هنرمند با چشمانی بینا و گوش‌هایی شنوا به رویدادها و پیرامون خود می‌نگرد. چهل سال پیش که درشکه وسیله نقلیه بوده، بارها اتفاق می‌افتاده که پای اسب درشکه در چاله‌ای در خیابان گیر می‌کرده و می‌شکسته و رهگذاران زیادی شاهد این صحنه بوده‌اند. اما یک نفر از آن میان، از این رویداد، داستان کوتاه و زیبای «عدل» را می‌نویسد.

همه‌ی ما بارها و بارها از کودکانِ رها شده در خیابان، دیده و شنیده‌ایم، ولی جلال آل احمد با دیدن این رویداد تلخ، داستان کوتاهِ «بچه‌ی مردم» را می‌نویسد.

مشاهده‌ی مکان‌های خاص مانند آثار باستانی، گورستان‌ها، موزه‌ها، جاهای دیدنی، چای‌خانه‌های سنتی، مکان‌های پر رفت و آمد، منبع بسیار خوبی برای شکار کردن سوژه‌هاست.

نکته‌ی حساس و جالب در مشاهده‌ی مکان‌های خاص، انتخاب زمان خاص است. به عنوان مثال اگر نویسنده‌ی داستان در پاسی از شب رفته، از میدان اصلی شهر که در روز غلغله است بگذرد و یا از گورستانی عبور کند و یا نیمه‌های شب وارد حیاط مدرسه‌ای شود که در روز از کودکان موج می‌زند، حسی در او قوت می‌گیرد که می‌تواند فکر اولیه‌ی نوشتن یک داستان باشد.

از آن جا که فکر اولیه مانند جرقه و شراره‌های آتش، زود پدیدار و با شتاب یک شهاب نیز از ذهن می‌گذرد، معمولاً بسیاری از داستان نویسان همواره دفترچه و مدادی همراه خود دارند که به محض یافتن سوژه، آن را یادداشت می‌کنند تا در فرصت مناسب از آن استفاده نمایند.

مشاهده، ممکن است مستقیم باشد؛ مانند تمام دیده‌های واقعی یک هنرمند در طول شبانه روز.

گونه‌ی دیگری از مشاهده وجود دارد و آن غیرمستقیم است. نویسنده با تماشای فیلم و یا عکس و اسلاید، رویدادی را می‌بیند و تحت تأثیر قرار می‌گیرد و یا انجام کاری یا رخدادی را از زبان کسی می‌شنود، اما به مصداقِ «شنیدن کی بُوَد مانند دیدن»، مشاهده‌ی مستقیم. بهترین شکل دیدن، موفق‌ترین و مؤثرترین آن است. البته مشاهده یکی از راه‌های پیدا کردن سوژه است. ولی سوژه‌یابی، راه‌ها و فرآیندهای زیادی دارد. نکته‌ی بسیار اساسی در این باره، حسّی بودن و فرمول گریزی فکر اولیه است. روشن‌تر گفته شود، فکر اولیه، بر شانه‌های حس و انگیزه‌های درونی و تا حدودی هم جهان‌بینی و نگرش نویسنده به جهان، استوار است.

● **ب) مطالعه**

گاهی هنگام مطالعه‌ی متن‌ها (اعم از داستانی و غیرداستانی) به سوژه‌هایی برخورد می‌کنیم که قابلیت و آمادگی داستان شدن را در خود دارند.

داستان‌نویسان که از جمله‌ی خوانندگانِ حرفه‌ای متن‌ها به شمار می‌روند، روزانه با متن‌ها و نوشته‌هایی سروکار پیدا می‌کنند که در آن‌ها مایه‌ها و سوژه‌هایی برای نوشتن داستان وجود دارد. به ویژه در رمان‌ها که دامنه و گستردگی بیش‌تری دارند، ممکن است به هنگام خواندن، یک یا چندین سوژه برای نوشتن داستان کوتاه و یا حتی رمانی دیگر، به ذهن خواننده خطور کند. گاهی اتفاق می‌افتد که نویسنده‌ای از خواندن متنِ یک داستان کوتاه، به سوژه‌ای نو برای نوشتن دست پیدا می‌کند.

خواندن شعر و نقد و یا هر متن دیگر، ضمن آن که دانش خواننده را افزایش می‌دهد، چنان چه خواننده، داستان‌نویس هم باشد، زمینه‌ی خوبی برای یافتنِ فکر اولیه به شمار می‌رود. بر همین اساس، آموزگاران و نظریه‌پردازان و داستان‌نویسان حرفه‌ای و با تجربه همواره به نوقلمان سفارش می‌کنند که تا می‌توانند، بخوانند. خواندن، خواندن و باز هم خواندن. این است راز موفق شدن.

● **ج) مسافرت**

گزاره‌ی بسیار مشهوری بر سرِ زبان‌هاست که:

«سفر، مرد را پخته می‌کند!»

آدمی در سفر، جاهای نویی را می‌بیند. از یک‌نواختی و تعادل بیرون می‌آید. اساسا" داستان از جایی آغاز می‌شود که تعادل به هم می‌خورد.

آدمی در سفر، سخن‌های نویی می‌شنود. با شیوه‌های گوناگون رفتارهای زیستی آدم‌ها آشنا می‌شود. این رفتارهای گوناگون شاملِ پوشش، کوشش (نوع کاری که انجام می‌دهد)، گویش، خورِش (نوعی خوراکی که می‌خورد)، روش (آداب و رسوم)، بینش و... است.

داستان‌نویس باید آگاهی خوبی از جامعه و مردمش داشته باشد که این

آگاهی به اندازه‌ی بسیار زیادی از راه مسافرت به دست می‌آید.

بازدید از نمایشگاه‌های هنری (خط، نقاشی، مجسمه‌سازی، معرق، منبت کاری و...) کمک شایانی است به داستان‌نویس؛ چراکه با تماشای آثار هنری، جرقه‌های نخستین داستان در ذهن او ممکن است پدیدار شود.

بازدید از شهرها و روستاهایی که رویداد مهمی در آن اتفاق افتاده؛ مانند مناطق جنگی، مناطق زلزله زده نیز زمینه‌ی بسیار خوبی برای شکار کردن سوژه‌ها و ایجاد حس در نویسنده به شمار می‌آید.

● **د) گوش دادن به موسیقی**

موسیقی، روح آدمی را تلطیف می‌کند. یکی از بزرگان می‌گوید:

«آن‌جا که سخن باز می‌ماند، شعر آغاز می‌شود و هنگامی که شعر نیز از بیان در می‌ماند، موسیقی آغاز می‌شود.»

گوش دادن به موسیقیِ سالم، علاوه بر آرامش روح، حس آدمی (نویسنده) را تقویت می‌کند. ناگفته نماند که برخی از داستان‌ها با زبان موسیقی بیان شده‌اند. معمولاً سمفونی‌ها این حالت و قابلیت را دارند. به عنوان مثال، سمفونی بل (ناقوس) و یا سمفونی «دریاچه‌ی قو» اثر چایکوفسکی و هم‌چنین آثار جاویدانِ بتهوون، خود نوعی ادبیات داستانی، از نوع رمان هستند. روحِ آدمی وقتی طراوت و لطافت و آرامش پیدا کند، آمادگی‌اش برای حس کردن، بیش‌تر می‌شود.

گاهی یک "مومان" و یا یک قطعه از موسیقی، سوژه‌ی یک داستان قرار می‌گیرد.

● **ه) فکر کردن**

فکر کردن به موضوع‌های گوناگون و کردار و گفتار روزانه‌ی خود و دیگران، یکی از راه‌های سوژه‌یابی است.

فضا و محیط فکر، بسیار گسترده است به حدی که هیچ مرزی ندارد. مثل یک آسمان، بی انتهاست.

● **و) حس کردن**

بسیاری از رفتارهای آدمی در حوزه‌ی حس و احساس قرار دارد. به این معنا که نیازی به مشاهده‌ی مستقیم نیست. به عنوان مثال، وقتی می‌شنویم که آشنایی پس از سال‌ها انتظار و دارو و درمان، دارای فرزند شده، حس خوشایندی به ما دست می‌دهد. و وقتی با خبر می‌شویم که یکی از آشنایان ما از دنیا رفته و یا در سوگِ عزیزی نشسته است، حس هم دردی در ما پدید می‌آید و ناراحت می‌شویم.

نکته‌ی دیگر این است که بعضی از امور را بدون آن که ببینیم یا در زمان موردنظر تجربه کنیم، حس می‌کنیم. انگار کسی یا نیرویی در درون ماست که به ما پیش‌آگاهی می‌دهد. این دریافت‌های درونی و شهودی را حس می‌نامند.

داشتنِ حسی توانا، داستان‌نویس را از قرار گرفتن در وضعیتی نویسنده مشاهده‌ی مستقیم یک رویداد و یا تجربه‌ی عملی و... بی نیاز می‌کند. از این مطالب درباره‌ی سوژه‌یابی، نکات زیر را می‌توان خلاصه‌نویسی کرد:

۱. فکر اولیه، بر حس بنا شده است.

۲. فکر اولیه، غیرقابل پیش‌بینی است.

۳. فکر اولیه، عموماً زودگذر و فراموش‌پذیر است.

● ویژگی‌های برجسته‌ی فکر اولیه:

فکر اولیه، ویژگی‌های فراوانی دارد. از نموددارترین و برجسته‌ترین آن‌ها می‌توان موارد زیر را نام برد:

■ تازه و نو باشد.

این، چشم‌داشت زیاد و دشواری است. **تازه بودن و نو بودن سوژه یکی از دشوارترین بحث‌های داستان‌نویسی به حساب می‌آید.**

از یک نظر باید گفت که هیچ سوژه‌ی نویی وجود ندارد. **آن چه وجود دارد تکراری است. آدم‌ها در طول تاریخ دارای دغدغه‌ها و دل‌مشغولی‌های**

تقریباً شناخته شده‌ای بوده و خواهند بود. اساسی‌ترین پرسش‌های ذهن بشر، سوژه‌های او هستند. دغدغه‌هایی مانند:

مهر و کین، تلاش، درستی، راستی، قهر، آشتی، جنگ و صلح، داشتن، نداشتن، جوانمردی، فداکاری، مرگ، خیانت، خوبی، زندگی، بدی و هزاران دغدغه‌ی دیگر، سوژه‌های ماندگار و ثابت بشریت‌اند. انسان‌ها در طول تجربه‌ی تاریخی زیستن با این آرمان‌ها و یا ضد آرمان‌ها زیسته‌اند.

هر داستانی که نوشته می‌شود، یک یا گروهی از این مایه‌ها را در خود دارد.

آیا سوژه‌ی نویی وجود دارد؟

آیا چون بیش‌تر سوژه‌ها به دست گذشتگان نوشته شده، هنوز باید نوشت یا باید دست از نوشتن برداشت؟

یک نوع پیشداوریِ آسان طلبانه و تعطیلی منفعلانه در جانِ پرسش‌های بالا نهفته است.

با آن که سوژه‌ها تکراری اند، هنوز هم باید نوشت. زیرا:

۱. همه چیز را همگان دانند و همگان هنوز از مادر نزاده‌اند.

۲. حکایت ما، حکایت آن جوانی است که به شاگردی لحاف‌دوز رفت. از تابستان تا پایان زمستان پیش لحاف‌دوز کار کرد و وقتی بهار رسید و هوا گرم شد و مشتریان لحاف، کاهش یافتند، دلزده شد و از آن کار، کناره گرفت. وقتی علت را پرسیدند، گفت:

«هر کسی که به لحاف نیاز داشت، سفارش داد. هوا هم که گرم شده، حالا کو تا چند سال دیگر که نیاز به لحاف پیدا کنند؟»

۳. سوژه‌ها هرگز کهنه نمی‌شوند. اگر داستان‌نویس با نگاهی نو به مایه‌ها و سوژه‌های کهنه بنگرند و از ابزارها و عناصر نو برای نوشتن و پرداخت داستانی استفاده کنند، تا دنیا دنیاست و سقف این آسمان پا برجاست، سوژه برای نوشتن وجود دارد.

■ **جالب باشد.**

این ویژگی وابسته به ویژگی قبلی است. یعنی اگر با نگاهی شسته و نو به سوژه پرداخته شود، مسلماً برای نویسنده و خواننده، جالب خواهد بود. ناگفته نماند که جالب بودن سوژه مایه‌ی داستان تا اندازه‌ای به فرهنگ و باورهای خواننده و نویسنده بستگی دارد.

امروزه علی‌رغم هم‌گرایی جهانی و نزدیک شدن قلب‌ها به همدیگر، در پاره‌ای از موضوعات واگرایی و اختلاف سلیقه وجود دارد. به عنوان مثال: مهاجرت و پناه‌دهی به آوارگان، نزد گروهی از مردم کشورهای اروپایی کاری ناپسند به شمار می‌رود، در حالی که همین رفتار در جایی دیگر، پسندیده و ارزشمند به شمار می‌آید. بنابراین اگر نویسنده‌ای در کشوری که نظر خوشایند و مساعدی با پناه دهی به آوارگان ندارد بخواهد چنین مایه‌ی داستانی و «فکر اولیه»ای را برگزیند، برای مردم آن سرزمین اصلاً جالب نیست.

■ **تعادل را بر هم بزند.**

از آن جا که داستان، از جایی شروع می‌شود که حالت طبیعی و تعادل زندگی به هم بخورد، مایه‌ی داستانی هم باید در ذات خود این آمادگی و استعدادِ بر هم زدن تعادل را داشته باشد.

ممکن است بعضی از عدم تعادل‌ها به داستان، منجر نشوند. منظور از برهم زدن روال طبیعی این است که در سرشت این آشفتگی و برهم زنندگی، جذابیت و قابلیتی باشد که رویداد و حادثه‌ی داستان را ادامه دهد و حالت انتظار و کشش در خواننده پدید آورد. وقتی که نوشته می‌شود:

«در یک جنگل دور، جانوران فراوانی در کنار هم زندگی می‌کردند» این یعنی حالتِ تعادل و آرامش.

ولی هنگامی که گفته می‌شود:

«یک روز اتفاق عجیبی افتاد و شیر افتاد به جان حیوانات ضعیف و...».

از همین عبارت، داستان شکل می‌گیرد.

■ قابل گسترش باشد.

اگر گفته شود که «شخصی از خانه بیرون نمی‌رفت تا این که روزی مجبور شد از خانه بیرون برود» آیا این مایه می‌تواند داستانی را بسازد؟ مسلماً نمی‌تواند. فکر اولیه‌ای مدنظر است که بتواند پا به پای ماجرای داستان، قد بکشد و ادامه پیدا کند. فرض کنید که وزنه‌برداری، رکورددار باشد و حریفی پیدا شود و رکورد او را بشکند. این سوژه ذاتاً توانایی هدایت یک داستان را ندارد. برای همین است که بسیاری از شوخیانه‌ها و لطیفه‌ها، علی‌رغم جالب بودن و تازگی موضوع و بکر بودن سوژه، هرگز به عنوان داستان، شخصیت پیدا نمی‌کنند.

■ قابلیت داستان شدن داشته باشد.

گاهی بسیاری از دریافت‌ها، حس‌ها و مایه‌هایی که به ذهن هنرمند خطور می‌کنند، ذاتاً داستانی نیستند. فرض کنید که شما در یک روز بارانی به آلودگی زمین فکر می‌کنید. بعد این مفهوم را در ذهن‌تان می‌پرورید و سپس به آن حجم و عمق می‌دهید و به اصطلاح آن را لایه لایه می‌سازید و نمایی تمثیلی و نمادین به آن می‌دهید و می‌گویید:

«آخرین برگِ سفرنامه‌ی باران این است
که زمین چرکین است»

این سوژه را نمی‌توان به صورت یک داستان کوتاه و یا بلند نوشت ماهیت این سوژه، ماهیتی شعری است و ایجازی این گونه را می‌طلبد تا ضربه‌ای کاری بزند. در غیر این صورت ضربه و تأثیر خود را از دست می‌دهد.

این‌جاست که می‌گویند: «سوژه‌ها، شکل و قالب خود را تعیین می‌کنند». به زبانی دیگر "پیام" پیکره‌ی اثر را می‌آفرینند.

● سوژه‌ها، چه وقت به داستان تبدیل می‌شوند؟

در این قسمت باید به این موضوع فکر کنیم که زمان بهره‌برداری سوژه و فکر اولیه، چگونه تعیین می‌شود؟

اگر فکر اولیه را به یک فرآورده و محصول تشبیه کنیم، بحث ما روشن‌تر خواهد شد.

یک باغبان، محصولش را (مثلاً سیب‌های درختی‌اش را) چه وقت برداشت می‌کند؟

آیا تا به حال به یک باغ سیب رفته‌اید؟

آیا با دست خود از درخت، سیب چیده‌اید؟

سیب‌های سبز و نرسیده چه مزه‌ای دارند؟

سیب‌های سرخ و زرد و رسیده، چه مزه‌ای دارند؟

اگر باغبان، سیب‌هایش را بی‌هنگام و نارس بچیند، زیان می‌کند زیرا:

۱. سیب‌ها، رنگ و طعم مناسب و طبیعی را پیدا نکرده‌اند، گس و بی‌مزه‌اند.
۲. سیب‌ها، به اندازه‌ی کافی بزرگ نشده‌اند و وزن مناسب را ندارند.
۳. مشتری ندارند.
۴. پس از چند روز، پوست سیب‌ها چروکیده می‌شوند.
۵. مدت نگه‌داری سیب‌ها، کاهش می‌یابد. در نتیجه، بازار و مشتری خود را از دست می‌دهند.

اگر باغبان سیب‌ها را دیرتر از موقع از درخت‌ها بچیند، باز هم زیان خواهد کرد. زیرا:

۱. سیب‌ها از شاخه جدا شده، بر زمین می‌افتند و زخمی می‌شوند.
۲. کلاغ‌ها و پرندگان سیب‌ها را زخمی می‌کنند.
۳. سیب‌ها، دچار کرم‌خوردگی می‌شوند.
۴. باران‌های پاییزی و سرمای زودرس سبب آسیب دیدگی سیب‌ها می‌شوند.

۵.....

در نتیجه باز هم بازار و مشتری را از دست می‌دهند.

پس جمع‌آوری محصول سیب (و هر محصول دیگر) زمان مناسب و تعریف شده‌ای دارد که دانستنِ آن، کیفیت محصول را بالا می‌برد.

"فکر اولیه" یا سوژه، مانند سیب در مثال بالاست. اگر پس از کشف یا مشاهده بی‌درنگ مورد استفاده قرار گیرد، ممکن است شتاب‌زده و نارس باشد. داستان‌نویس باید مدتی از فکر اولیه فاصله بگیرد تا سوژه‌ی موردنظر کمی کهنه شود. به همان اندازه که نانِ مانده و «بیات» برای خوردن مناسب نیست. سوژه‌ی کهنه و بیات به درد داستان‌نویسی می‌خورد. نویسنده، سوژه‌ی یادداشت شده را به حال خود رها می‌کند. اگر سوژه‌ی یادداشت شده بعد از مدتی دوباره ذهن داستان‌نویس را به خود مشغول کرد و به قول نویسنده‌ها، ذهن داستان‌نویس را آزار داد (ذهن او را قلقلک داد)، زمان بهره‌برداری سوژه فرا رسیده است.

هرگونه شتاب‌زدگی در نوشتن داستان براساس سوژه‌ی کشف شده، از سوی آموزگاران و نظریه‌پردازان داستان‌نویسی، کاری ناپسند شمرده شده است. علت صبر و شکیبایی در مقابل سوژه‌های شکار شده و فاصله گرفتن از آن این است که در مدتی که نویسنده به سراغ سوژه‌ی شکار شده نمی‌رود، ذهنِ پویای نویسنده، پیرامون سوژه فعالیت خود را انجام می‌دهد و موضوع به اندازه‌ی کافی در ذهن طراحی می‌شود و به رشد و آمادگی لازم می‌رسد. پس از مدتی چنان‌چه جوهره و قابلیت داستان شدن را به دست آورده باشد، به ذهن نویسنده فشار می‌آورد و او را قلقلک می‌دهد. این‌جاست که داستان‌نویس ناگزیر می‌شود قلم به دست بگیرد و سوژه را در پیرنگی داستانی اجرا کند و بنویسد.

این روش حتی پس از اجرای متن (نوشتن داستان) نیز قابل به‌کارگیری است. معمولاً می‌گویند متنی که نوشته می‌شود، در آغاز کار و حتی پس از نوشته شدن هم هنوز کامل نیست.

مؤلف باید زمانی از نوشته‌اش فاصله بگیرد. پس از مدتی دوباره به سراغ نوشته‌اش برود و آن را بخواند. این بار، دیگر او نویسنده‌ی متن نیست، بلکه خواننده‌ی متن است. چه بسا که ممکن است بخش یا بخش‌هایی از نوشته‌اش را حذف و یا به آن اضافه کند. بسیار اتفاق می‌افتد که نویسنده‌ای پس از خواندن دوباره، با توجه به گذشت زمان و موضوعیت نداشتن سوژه، اشتیاقی به چاپ و انتشار نوشته خود نشان نمی‌دهد و حتی ممکن است نوشته‌ی خود را پاره کند و دور بریزد. برای همین است که می‌گویند: «زمان، داور خوب و بی‌طرفی است.»

اصولاً داستانی که نویسنده‌اش آن را نپسندد، چگونه می‌تواند در دل مخاطب و خواننده جا باز کند؟

آیا نوشتنِ یادداشت روزانه را ادامه می‌دهید؟

چند سوژه یادداشت کرده‌اید؟

خلاصه‌ی مطلب این که گام اول در نوشتن داستان، پیدا کردن سوژه‌ی داستانی است. سوژه‌ها را باید شکار کرد.

یادتان نرود که همیشه یک دفترچه کوچک و یک مداد در جیب و یا در کیف خود داشته باشید. سوژه‌ها را در آن بنویسید و بایگانی کنید. سوژه‌ها تمام شدنی نیستند. زندگی چشمه‌ی زاینده‌ی سوژه‌ها است.

همه‌ی سوژه‌های کشف شده و شکار شده، به داستان تبدیل نمی‌شوند، همان طور که ممکن است همه‌ی تخم‌های پرندگان به جوجه تبدیل نشوند.

کارگاه شماره هفده:

۱. داستان‌هایی را که در کتاب‌های درسی خوانده‌اید، از نظر سوژه بررسی کنید.
۲. سوژه حکایت‌هایِ «سپیدیِ آن چشم» و «اسبی در غله‌ی شاه» چیست؟
۳. حکایت سبکتکین با آهو، شما را به یاد چه حکایت دیگری می‌اندازد؟ آن را بنویسید.
۴. داستان‌های «عدل» و «بچه‌ی مردم» را بخوانید و سوژه‌ی آن را نام ببرید.
۵. دفترچه‌ای را برای یادداشت کردن سوژه‌ها در نظر بگیرید و روزانه به نوشتن سوژه‌ها بپردازید.
۶. یکی از منابع سوژه‌ها، خواب‌هایی است که می‌بینید. آن‌ها را بلافاصله پس از بیدار شدن یادداشت کنید.
۷. چرا باید سوژه‌ها را یادداشت کرد؟
۸. کدام سوژه‌ها به داستان تبدیل می‌شوند؟
۹. منظور از آزار دهندگی سوژه‌ها چیست؟
۱۰. براساس یکی از سوژه‌هایی که یادداشت کرده‌اید، داستانی بنویسید و در کلاس بخوانید.

گام دوم

☑ **پیرنگ**

یک بار دیگر برگردید به مثالِ گذشته و خانه‌سازی. گفتیم که برای ساختنِ خانه، پس از انتخاب زمین و تهیه کردن مصالح ساختمانی مانند آجر، ماسه، سیمان و گچ، باید به فکرِ نقشه باشیم. بنابراین اگر به قولِ فیلسوف‌ها علت‌های چندگانه را در خانه‌سازی مشخص کنیم به موارد زیر بر می‌خوریم:

الف) علت مادّی

علت مادّی شامل همه‌ی عوامل و ابزارهای فیزیکی و مادّی از قبیل زمین و مصالح ساختمانی است که "نقشه" هم جزیی از آن به شمار می‌رود. (در داستان‌نویسی، همه‌ی ابزارها و عناصر، علت مادّی هستند).

ب) علت فاعلی

در این قسمت، همه‌ی سازندگان، اعم از کارگرِ ساده، معمار و مهندس قرار می‌گیرند.

(در داستان‌نویسی، معمولاً، داستان‌نویس و یا همان نویسنده، علت فاعلی داستان است).

ج) علت غایی (نهایی)

نیاز به آرامش و سر پناه و مبارزه با سرما و گرما، حمله‌ی جانوران درنده و خطرناک و... هدف و غایت خانه‌سازی را تشکیل می‌دهد در داستان‌نویسی نیز علت غایی به این شرح‌اند:

۱. سرگرمی؛
۲. آموزش غیرمستقیم؛
۳. کشف هستی و بیان هنرمندانه‌ی آن.
۴. ایجاد لذت در خواننده به هنگامِ خوانش و یا پس از آن.

در بخشِ علت غایی در نوشتنِ داستان، **عواملِ ناپیدایی از قبیلِ جهان‌بینی (نوعِ نگاه به هستی) نویسنده، دخالت دارد.**

پس روشن شد که **هدف اصلی و انگیزه‌ی نهایی از ساختنِ خانه و نوشتنِ**

داستان، چیست. وقت آن است که به نقشه‌ی ساختمان برگردیم.

هر معمار و بنا پیش از ساخت و ساز، به نقشه نیاز دارد. در نقشه، کُدها و اطلاعات ارزشمندی وجود دارد. پایه‌ها و زیرساخت (فونداسیون) بنا در نقشه، معین می‌شود.

دیوارهای (خطوط) اصلی و فرعی ساختمان در نقشه رسم می‌شود.

هم‌چنین جای قرارگرفتن درها پنجره‌ها، اتاق‌های گوناگون با استفاده‌های متفاوت (آشپزخانه، اتاق پذیرایی، اتاق خواب، سرویس‌های بهداشتی، راه پله‌ها و...) در نقشه، نشان داده می‌شوند.

اما در روی نقشه، همه‌ی خط‌ها هم اندازه و یک جور نیستند. بعضی از خط‌ها پر رنگ و بعضی دیگر هم کم رنگ‌اند.

معیارها و بناها، برای فونداسیون، باید «پِی‌کنی» کنند. پِی‌کنی باید از روی نقشه انجام شود.

بناها و معمارها، جاهایی را که بر روی نقشه مشخص شد، روی زمین گچ‌ریزی می‌کنند. بعضی خط‌های روی نقشه را در مقیاسی واقعی و بزرگ‌تر، در زمین پیاده می‌کنند و به وسیله‌ی پودر گچ مشخص می‌کنند. به این گچ‌ریزی، «پیرنگ» می‌گویند.

«پیرنگ، (پیِ رنگ) واژه‌ی ترکیبی است که از دو جزء «پِی» به معنیِ شالوده اساس و بنیاد و «رنگ» به معنیِ نقش و طرح تشکیل شده است.

در بعضی از واژه‌نامه‌ها، به جای پِی رنگ از واژه‌ی «بی رنگ» استفاده کرده‌اند. از جمله در فرهنگ لغتِ در برابر واژه‌ی «بیرنگ» آمده است:

[بیرنگ، طرحی که نقاشان بر روی کاغذ کشند و آن راکامل کنند. طرح ساختمانی که معماران ریزند و از روی آن ساختمان بناکنند.]

اروپایی‌ها برای مفهوم پیرنگ، واژه‌ی پِلان (plan) را به کار می‌برند که اساساً اصطلاحی معماری است. ولی واژه‌ای که به تعریف ادبیِ پیرنگ و طرح در زبان اروپایی نزدیک‌تر است، پِلات (plot) است. در زبان فارسی می‌توان مترادف‌های دیگری برای پیرنگ (طرح) یافت. یکی از این یافته‌ها،

واژه‌ی «الگو» است. «الگو» به این خاطر که پی رنگ در داستان، مانند الگویی است برای پیشروی رویدادهای داستان.

پس به جای پیرنگ، می‌توان نوشت:

«الگوی ادامه‌ی رویداد.»

واژه‌ی «مدل» نیز می‌تواند همین کار راکرد معنایی را در مورد پیرنگ داشته باشد.

اگر «طرح» را از یک نظر، مترادف پیرنگ به حساب آوریم، باید معنی گوناگون آن را در زبان فارسی بررسی کنیم.

۱. طرح به معنای نقشه؛

۲. طرح به معنیِ پیش کشیدن، پرسیدن، مطرح کردن؛

۳. طرح به معنیِ حقه و کلک؛

۴. طرح به معنیِ گران.

چنان که سعدی در گلستان می‌نویسد:

[ظالمی را حکایت کنند که هیزم درویشان خریدی به حیف و توانگران را دادی به طرح...].

واژه‌ی «حیف» در گزاره‌ی بالا مترادفِ مفت و ارزان و واژه‌ی «طَرح» هم به معنیِ اصطلاحیِ «گران» است.

ارسطو در کتابِ «فن شعر» که یکی از نخستین کتاب‌های نقد ادبی به شمار می‌رود، «پیرنگ» را تنظیم کننده‌ی رویدادها و پیروی از عمل داستانی می‌داند.

طرح در نقاشی؛ مداد زدن و اتود زدنِ اولیه است. خط‌های کم رنگی که نقاش رسم می‌کند تا در فرصتی دیگر آن‌ها را پر رنگ و کامل کند.

طرح در شعر نیز تقریباً مترادفِ ساختی است که اصطلاحاً به آن «هایکو» می‌گویند.

هایکو، شعرهای کوتاه و چند هجایی ژاپنی است که در ایران نیز پیروان و دوستدارانی پیداکرده است.

● **نمونه‌ی اول: تانی گوشی، شاعر ژاپنی:**

[شبنم سپید
بر کرت سیب زمینی
کهشکان!]

● **نمونه‌ی دوم از احمد شاملو، شاعر ایرانی:**

[شب
با گلوی خونین
خوانده‌ست دیرگاه
دریا،
نشسته سرد
یک شاخه
در سیاهی جنگل
به سوی نور فریاد می‌کشد]

این شعرهای کوتاه که عموماً تصویری‌اند، قابلیت آن را دارند که ادامه یابند، تکمیل شوند و به صورت یک شعر بلند در آیند.

این مفهوم از «طرح» با هیچ کدام از معانی که تا به حال گفته شد، هم‌خوانی و سازگاری ندارد. این تعریف از طرح، بیش‌تر به خلاصه‌ی شعر و یا داستان، نزدیک است. اروپایی‌ها برای این مفهوم، واژه‌ی اسکیچ (skatch) را به کار می‌برند.

نویسندگان ایرانی در کتاب‌های خود به جای «پیرنگ» و «طرح» از اصطلاحات دیگری استفاده کرده‌اند، از جمله در کتابِ «قصه‌نویسی» همواره از اصطلاح «طرح و توطئه» نام برده شده است. نویسنده‌ی کتاب «قصه‌نویسی» به نقل از ارسطو، طرح و توطئه را «ترتیب منظم و سببی حوادث» می‌داند.

طرح، به داستان جهت می‌دهد. جهتی که از جهان‌بینی نویسنده و از نوع نگرش و نگاه نویسنده به جهان و هستی سرچشمه می‌گیرد.

● آیا طرح همان خلاصه‌ی داستان است؟

طرح، نه داستان است و نه خلاصه‌ی داستان و نه داستانِ کوتاه شده. بلکه شبکه‌ی استدلالی و روابط علت و معلولی در حوادث داستان است.

پس داستان با طرح، تفاوت‌هایی دارد. برجسته‌ترین تفاوت‌های داستان و طرح به این شرح است:

۱. داستان از مجموع تصادف‌ها و یا از رویدادهایی که از علت‌ها و معلول‌های سطحی ناشی می‌شوند، ساخته می‌شود، اما طرح از رویدادهایی که به درگیری و جدل ختم می‌شوند و یا از کشمکش‌هایی که براساس علت‌ها و معلول‌های منطقی و موجه به وجود می‌آیند، نشأت می‌گیرد.

۲. داستان بر توالیِ کنش‌ها تکیه دارد. ولی طرح، علاوه بر توالیِ کنش‌ها، علت‌های کنش‌ها و نتایج حاصل شده از کنش‌ها را نیز در بر می‌گیرد.

برای روشن شدنِ این تعریف، مثال‌های فراوانی می‌توان ذکر کرد.

اما بهترین و مشهورترین مثال در این مورد، مثالِ «ای. ام. فورستر» است که در بیش‌تر کتاب‌های نظری و آموزشی داستان، نقل شده است:

[اگر گفته شود «پادشاهی مرد و بعد ملکه مُرد»، این یک داستان است. ولی اگر گفته شود «پادشاه مُرد و بعد ملکه از غصه دق کرد و مُرد» این یک طرح است.]

در مثال دوم، توالی زمانی وجود دارد. یعنی نخست پادشاه مرد و سپس ملکه. هم‌چنین روابط علت و معلولی نیز به کار رفته است. «ملکه از غم دوری و مرگِ پادشاه، می‌میرد.»

داستانی که در خط سیر حوادث خود، این روابط علت و معلولی را نداشته باشد، فاقد شبکه‌ی استدلالی خواهد بود و به همین خاطر باورپذیری لازم را نخواهد داشت. لازمه‌ی باورپذیری، حقیقت مانندیِ رویدادهای داستان است. «حقیقت مانندی» نیز هرگز به معنایِ واقعیتِ تام و تمام و بی کم و کاست نیست. ضرب‌المثل معروفی در این مورد وجود دارد که «داستان‌نویسان، دروغگویانِ بزرگی هستند».

منظور از دروغ آن نیست که می‌دانیم، بلکه دروغی که از هر راستی، راست‌تر جلوه کند و باورپذیرتر باشد.

☑ ویژگی‌های یک طرح خوبِ داستانی کدامند؟

۱. رابطه‌ی علت و معلولی در آن باشد تا چفت و بست حوادث و ماجراهای آن محکم شود.

۲. باورپذیر باشد. باورپذیر بودن در حفظ ارتباط خواننده با متن و هم‌چنین در لذت بردن خواننده از متن، تأثیر به سزایی دارد.

۳. به کشمکش دامن بزند. داستانی که در آن جدال و درگیری بین نیروها نباشد، داستان نیست.

۴. تصادفی نباشد.

داستان، براساس تصادف و پیشامد اتفاقی و تصادفی بنا نمی‌شود. اما تصادف به عنوان یک عنصر، در داستان‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. اگر گره‌ی داستان با تصادف باز شود، واقع‌نمایی لازم را نخواهد داشت. داستانی که واقع‌نمایی و حقیقت مانندی نداشته باشد، باورپذیر نخواهد بود.

داستان نمونه:

حیاط خلوت

خاله مرجان گفت: «دیوونه شده، حیوون بیچاره!»

ممدو داشت چشم‌هایش را می‌بست و باز می‌کرد، گفت: «اوّلش یه ستاره بود.»

خاله مرجان در طویله را بست. لنگ‌لنگان رفت به طرف مرغدانی‌ای که زیر تک درخت خشکیده تو حیاط بود، گفت: «جاجاجا! جاجاجا!»

مرغ‌ها رفتند تو مرغدانی. خاله مرجان در مرغدانی را بست. ممدو چشم‌هایش را باز کرد و بست، از درخت خشکیده‌ی تو حیاط رفت بالا، گفت: «بعدش دو ستاره شد.»

درخت خشکیده زیر پاهای ممدو به ناله افتاد. خاله مرجان لنگ‌لنگان رفت به طرف سه‌دری، گفت: «حیوون بیچاره!»

ممدو از یکی از شاخه‌ها معلّق شد تو هوا، گفت: «بعدش ده تا.»

خاله مرجان لنگ‌لنگان رفت به طرف طویله. از دیوار کوتاهش سرک کشید. گفت: «دیوونه شده!»

ممدو همان‌طور که معلّق بود تو هوا، گفت: «بعدش صدتا شد.»

خاله مرجان لنگ‌لنگان رفت به طرف ممدو، گفت: «ممدو! مگه گاوها دیوونه می‌شن؟»

ممدو همان‌طور که معلّق بود تو هوا، گفت: «بعدش چند تا شد؟»

خورشید، کوه رفته بود. خاله مرجان نشست کنار درخت خشکیده‌ی تو حیاط. زد زیر زارزار. صدای گریه‌ی گاو تو فضا پیچیده بود. صدای گریه‌ی خاله مرجان پیچید تو صدای گریه‌ی گاو. ممدو تاب می‌خورد تو هوا. نگاهش در یک لنگه‌ی چوبی حیاط باز شد. آمندلی با فرقون آمد تو. خاله مرجان با گوشه‌ی چارقد سیاهش اشک‌هایش را پاک کرد، بلند شد لنگ‌لنگان رفت به طرف طویله. آمندلی با فرقونش رفت به طرف خاله مرجان، گفت: «دنیا همینه دیگه خاله مرجان!»

ممدو همان‌طور که معلّق بود تو هوا، گفت: «هزارتا. آسمون پر از ستاره شد ولی چه فایده؟ شبم شد مث روز، دیگه تاریکی پیدا نمی‌شد که...»

صدای بشکه تو کوچه‌ها پیچیده بود. مرجان در طویله را باز کرد. ممدو پرید پایین. درخت خشکیده نفس‌نفس‌زنان تو هوا رقصید. آمندلی دم گوساله را گرفت، کشان کشان از طویله آورد تو حیاط. خاله مرجان در طویله را بست.

ممدو دوید تو حیاط گفت: «مرده که مرده! مگه گوساله کمه؟»

بغضش ترکید. دوید به طرف در حیاط و گم شد. آمندلی گوساله‌ی مرده را انداخت تو فرقون، از در حیاط رفت بیرون. خاله مرجان از پله‌های سه‌دری رفت بالا، لامپا را روشن کرد رفت تو اتاق ته سه‌دری. صدای بشکه پیچیده بود تو شب. گاو کله‌اش را زد تو در طویله، غره کشید، بعد زد تو دیوار. بعد زد تو

در طویله. بعد بنا کرد به دور طویله چرخیدن و گریه کردن. تو طویله ظلمات بود. گاو غلت زد تو جای گوساله‌ش. مرغ‌ها تو مرغدانی بنا کردند به قدقد کردن. گاو بلند شد سرش را زد تو در طویله. بعد صدای گریه‌اش قطع شد. صدای بشکه دور شده بود. کرم شبتابی داشت تو حیاط می‌رفت. باد آرام تو درخت خشکیده نجوا می‌کرد. گاو عقب عقب رفت، بعد هجوم برد به در طویله. در طویله شکست. گاو آمد بیرون، رفت به طرف درخت خشکیده، نگاه کرد به ستاره‌های آسمان. نگاه کرد به کرم شبتاب روی زمین. بعد به زبان گاوها نعره کشید:

«جاده تاریکه
چشمام
نمی‌بینه
مگه یه کرم شبتابو!»

بعد از در حیاط بیرون رفت و ناپدید شد.[1]

☑ انواع پیرنگ

آیا تا به حال از فراز کوه و یا از پنجره‌ی هواپیما به رودخانه نگاه کرده‌اید؟

رودخانه را چگونه دیده‌اید؟ مسیر رودخانه چگونه بود، راست بود یا مارپیچ؟

حتماً شما هم با من هم عقیده‌اید که راست بودن یا مارپیچ بودنِ مسیر رودخانه، به شکل زمینِ بستر، پستی و بلندی زمین، میزان آب، سرعت رودخانه، موانع سرِ راه و چیزهای دیگر بستگی دارد. معمولاً وقتی از بلندی به رودی که در تهِ دره‌ای سنگلاخی جریان دارد، نگاه می‌کنیم؛ خطی کج و معوج و مارپیچی می‌بینیم. اما اگر همین رود در دشتی هموار جریان داشته باشد، مسیری صاف و سرراست را می‌پیماید. به ویژه آبراه‌هایی که به دست

۱. شریفی، محمد، مجموعه داستان باغ اناری، صص ۱۲۹-۱۲۷.

انسان برای هدایت آب ساخته می‌شوند، مسیری مستقیم‌الخط و جریانی آرام خواهند داشت. پیرنگ داستان را می‌توان به مسیر یک رودخانه تشبیه کرد. زیرا پیرنگ داستان هم خط سیر پیشروی رویدادها و حوادث داستان را نشان می‌دهد. به همین خاطر به پیرنگ داستان، «الگوی حادثه» هم می‌گویند. بنابراین در یک نگاه کلی، پیرنگ را می‌توان به دو گروه اصلی تقسیم کرد:

الف) پیرنگ ساده

یک بار دیگر به مسیر سرراست رودخانه در یک دشت هموار برگردیم؛ آب از سرچشمه بیرون می‌آید و در یک حرکت آرام و یکنواخت به پیش می‌رود. یعنی از نقطه‌ی آ به نقطه‌ی ب و تا پایان ادامه پیدا می‌کند. هیچ مانع و سدّی در سر راه ندارد تا راستی مسیر و شتاب حرکت آن، دچار مشکل شود. داستان با پیرنگ ساده، داستانی خواهد بود که در نقطه‌ی پیدایی داستان (سرچشمه‌ی رودخانه) حرکتی آغاز می‌شود (تعادل و یکنواختی به هم می‌خورد) که این همان نقطه‌ی آ است. سپس به نقطه‌ی بعدی می‌رسد و با همین آهنگ و روای به مقصد خود منتهی می‌شود، هیچ گره و پیگردی مشاهده نمی‌شود. اکثر داستان‌های کلاسیک که در قرن‌های هفده، هجده، نوشته می‌شده‌اند، از این خط سیر داستانی پیروی می‌کرده‌اند. مسأله‌ی مهم در این روش این است که نخست، نقطه‌ی آ و سپس نقطه‌ی ب شکل می‌گیرد. به عبارتی دیگر، پیش و پسی (تقدم و تأخر) وجود دارد. داستان‌نویس، نخست علتی را بازگو می‌کند و پس از آن معلولی را نشان می‌دهد.

در داستان‌های با پیرنگ ساده و مستقیم‌الخط از آن‌جا که نقطه‌های مسیر پشت سر هم قرار می‌گیرند و ذهن خواننده با خط سیر داستان و پیشروی پشت سر هم حوادث همراه می‌شود، پایان‌بندی و نتیجه کنش‌ها را به آسانی می‌توان حدس زد.

بیش‌تر داستان‌هایی که در حوزه‌ی کودک و نوجوان نوشته می‌شوند، پیرنگی ساده دارند.

به پیرنگ ساده، «پیرنگِ خطی» هم گفته می‌شود.

بیش‌تر داستان‌هایی که ترتیبِ زمانیِ وقوعِ حادثه در آن‌ها رعایت و حفظ شد باشد، دارای پیرنگ خطی و ساده هستند.

ب) پیرنگ پیچیده

گاهی داستان‌نویس، رویداد **ب** را پیش از رویداد **آ** می‌آورد و یا این‌که در سطرهای اولیه، داستان به پایان می‌رسد، اما نویسنده به عقب بر می‌گردد تا ماجرای اصلی را به خواننده نشان بدهد که به آن «عقب‌گرد» (فلاش‌بک) می‌گویند. نویسنده معمولاً با روش عقب‌گرد، چند هدف را دنبال می‌کند:

۱. بر هم زدنِ یکنواختی و ترتیب زمانی حوادث؛
۲. تغییر در خط سیر داستانی؛
۳. ایجاد کشش و تعلیق در خواننده به منظور ادامه‌ی خواندنِ متنِ داستان؛
۴. پرهیز از حدس زدنِ پایان داستان؛
۵. درگیر کردن ذهن خواننده با متن داستان؛
٦. افزایش دادنِ فعالیت ذهنِ خواننده.

بیش‌تر داستان‌های پلیسی از این پیرنگ، پیروی می‌کنند. امروزه داستان‌هایی که با پیرنگ ساده و خطی نوشته می‌شوند، پاسخگوی نیاز خوانندگان و مخاطبان نیستند. بنابراین، پیرنگ پیچیده با ویژگی‌هایی که اشاره شد، می‌تواند تا حدودی به نیاز تنوع‌طلبی و نوجویی خوانندگان و مخاطبان پاسخ گوید.

شگردهایی مانند بر هم زدنِ ترتیب زمانی و رفت و برگشت زمانی (واگرد) و یادآوری حادثه‌ای که پیش از این روی داده، در همه‌ی داستان‌ها و برای همه‌ی سوژه‌ها کاربرد ندارد. بنابراین طبیعی‌ترین شکل پیرنگ پیچیده این است که گره‌های گوناگون و پشت سر هم (تودرتو) طراحی کنیم و خط سیر داستان را مارپیچی نماییم.

برای همین است که به این پیرنگ، پیرنگ زیکزاکی و مارپیچی هم

می‌گویند.

داستان‌های بلند و رمان‌ها، به دلیل گستردگی و پراکندگی گره‌ها و حادثه‌ها معمولاً دارای پیرنگ مارپیچی و پیچیده هستند.

☑ تقسیم‌بندی از نوع دیگر

«پیرنگ» را به گونه‌های دیگری نیز دسته‌بندی کرده‌اند. مانند دسته بندی زیر:

۱. پیرنگ باز

در داستان‌هایی که از این پیرنگ برخوردار می‌شوند، داستان‌نویس انرژی زیادی را برای گره‌گشایی مصرف نمی‌کند. یعنی داستان‌نویس، سعی نمی‌کند به عنوان یک مشکل‌گشا و حلال مسایل به همه‌ی پرسش‌های مطرح شده در داستان پاسخ بدهد. بلکه یافتن پاسخ را به خود داستان و خواننده و گاهی هم به شخصیت‌های داستان واگذار می‌کند. آنتوان چخوف، داستان‌نویس بزرگ روس، از پیرنگ باز در نوشتن داستان‌هایش استفاده می‌کرده است.

۲. پیرنگ بسته

نقطه‌ی روبه‌روی پیرنگ باز، پیرنگ بسته قرار دارد. نویسنده‌ی داستان‌هایی که از پیرنگ بسته پیروی می‌کنند، می‌کوشد به جای آن‌که به واقع نمایی و حقیقت مانندی داستان اهمیت ویژه‌ای بدهد، به استواری و محکم بودن اجزای ساختاری آن بپردازد.

کارگاه شماره هجده:

با توجه به داستانِ حیاط خلوت به پرسش‌های زیر پاسخ دهید؟
۱. خلاصه‌ی این داستان را در پنج سطر بنویسید.
۲. پیرنگ این داستان از کدام نوع است؟
۳. شبکه‌ی استدلالی را در روند ماجراهای این داستان تحلیل کنید.
۴. [نوجوانی درس خوان که در امتحانات پایان سال به رتبه‌ی ممتاز رسیده و کارت رایگان استفاده از امکانات شهربازی را جایزه گرفته، مجبور است تابستان را کار کند...]
برای این موضوع داستانی، پیرنگ طراحی کنید و سعی کنید داستانش را بنویسید.

گام سوم

☑ اشخاص در داستان

یکی از عناصر مهم و تأثیرگذار در داستان، «شخص» و «انسان» است. گاهی در بعضی از کتاب‌های آموزش داستان، به «شخص»، «شخصیت» گفته می‌شود. در داستان‌های نمایشی به جای شخصیت، از واژه‌ی «کاراکتر» استفاده می‌کنند. اما بهتر است به جای این همه واژه‌های مترادف، اصطلاحِ «آدم داستان» را به کار ببریم.

اهمیت و ارزش وجودی شخص یا آدم داستانی به حدی است که معمولاً داستانِ بدون شخص انسانی، داستانیت لازم را ندارد.

پیش از این نیز گفته شد که داستان، برشی از زندگی است. روایتی از زندگی است. تصور زندگی بدون وجود انسان، تصوری بسیار دور از ذهن و حتی وحشتناک است. پس چگونه می‌توان در جهانِ داستان، آدم‌ها و اشخاص را نادیده گرفت؟

آیا تاکنون داستانی خوانده‌ای که هیچ انسانی در آن نقش نداشته باشد؟

البته چنین داستان‌هایی کم و بیش نوشته می‌شوند. مانند داستانی که درباره‌ی طبیعت و حتی طبیعت بی جان نوشته می‌شوند. اصولاً در این گونه داستان‌ها، به جای کنش‌ها و رفتارها و درگیری‌های انسانی توصیف زیبایی‌ها و یا شاید توصیف زشتی‌های طبیعت، داستان را به پیش می‌برد. به نظر می‌رسد که مخاطب، لذت و بهره کافی و وافی را از خواندن این گونه داستان‌ها نمی‌برد. چرا که حذف انسان و آدم از متن داستان، باعث خشکی و یکنواختی متن می‌شود. زیباترین و فنی‌ترین داستان‌ها با حذف شدن انسان، از کشش و تعلیق که لازمه‌ی پیشرفت داستانند، تهی می‌شوند.

ابراهیم یونسی در کتابِ «هنر داستان‌نویسی» در این باره می‌نویسد: «از آن‌جا که داستان‌نویس، انسان است، لذا بین او و موضوع کارش خویشی و قرابت و شباهتی است که در بسیاری از اشکال هنری چنین پیوندی وجود

ندارد.»

از نقل قول بالا چنین بر می‌آید که در میان قالب‌های گوناگون هنری مانند موسیقی، نقاشی و... قالب داستان، پیش از هر قالب دیگری با انسان‌ها و آدم‌ها سروکار دارد. پس انسان جزء جدا نشدنی داستان محسوب می‌شود. یعنی نمی‌توان داستانی نوشت که انسانی در آن حضور نداشته باشد. حتی در داستان‌ها و قصه‌های حیوانات مانند؛ قصه‌های کتاب ارزشمندِ «کلیله و دمنه»، جانورانی که در ماجراهای داستان نقش دارند، نماد و نماینده‌ی یکی از انسان‌ها در جهان واقعی هستند.

☑ چرا می‌گوئیم شخص داستان و نه شخصیت؟

در بسیاری از متن‌های آموزشی به جای شخص که همان آدم داستانی است و در زبان‌های اروپایی به آن کاراکتر (character) می‌گویند، به اشتباه از واژه‌ی «شخصیت» استفاده می‌کنند که معادل آن در زبان‌های اروپایی، واژه‌ی Personality می‌باشد. «شخصیت»، مصدر جعلی است که در روان‌شناسی تعریف ویژه‌ی خود را دارد. بنابراین یکی از تعریف‌های شخصیت در روان‌شناسی به این شرح است:

«مجموعه‌ای از صفت‌های انسانی که ثبات و قوام یافته‌اند و به آسانی هم تغییر نمی‌یابند.»

البته شاید این ساده‌ترین تعریف از شخصیت باشد، اما با همه‌ی سادگی، دو مفهوم اساسی در این تعریف نهفته است:

۱. تثبیت صفت‌ها (ثابت بودن صفت‌ها) که به صورت تدریجی صورت می‌گیرد.

۲. تغییرناپذیری آنی و آسان صفت‌ها.

مفهوم‌های دیگر این تعریف آن است که شخصیت هر فرد، هرگز مانند شخصیت فرد دیگری نیست. ولی این طور نیست که مثلاً کسی، شخصیت نداشته باشد. این که گاهی در گفتار عادی می‌شنویم که فلانی بی‌شخصیت

است و یا اینکه فلانی شخصیت ندارد، از لحاظ علم روان‌شناسی که مثلاً مردود است. چون وقتی هسته‌ی اصلی این تعریف، صفت‌های آدمی است و هیچ آدمی نیست که بدون صفت باشد.

برای آن که درباره‌ی شخصیت برداشت درستی صورت گیرد، از این پس به جای شخصیت، از «شخص» و «آدم داستانی» استفاده می‌کنیم.

☑ انواع آدم داستانی

الف) دسته‌بندی آدم‌های داستانی براساس موقعیت زیستی

۱. اشخاص انسانی

در این گروه، همه‌ی آدم‌ها اعم از زن و مرد، کودک و کهن‌سال قرار دارند. این آدم‌ها گاهی در داستان‌ها به نام شناسنامه‌ای حضور دارند. مانند امین، رؤیا، حسن و... وگاهی با عنوانِ نسبتی که دارند، معرفی می‌شوند؛ مانند: مادر، پدر، همسر و...

گاهی هم شغل آدم‌های داستانی نام برده می‌شود. مانند: آقای مدیر، راننده‌ی اتوبوس، فروشنده و...

۲. اشخاص جانوری (حیوانی)

در بعضی از داستان‌ها، جانورانِ اهلی و یا وحشی، حضور دارند. نمونه‌ی آن داستانِ «آوای وحش» و «سپید دندان» جک لندن و داستانِ «سگ ولگرد» صادق هدایت و «ماهی سیاه کوچولو» صمد بهرنگی است.

۳. اشخاص گیاهی

در بعضی از داستان‌ها، بار داستان و حادثه ممکن است روی دوش آدم‌های گیاهی قرار بگیرد. در داستان قدیمیِ «درخت آسوریک»، که مربوط به دوران اشکانیان است، درخت خرمایی با یک بُز وارد گفت‌وگو و کشمکش می‌شود.

۴. اشخاص بی‌جان (اشیاء)

داستان‌های فراوانی برای کودکان و نوجوانان نوشته می‌شود که به جای آدم‌های داستانی، اشیای بی جان در آن حضور دارند و مانند انسان رفتار می‌کنند.

داستان نویسان برای آن که بتوانند «اشیاء» را به عنوان شخص داستان قرار دهند باید به اشیاء، شخصیت و هویت انسانی بدهند. به این کار، «جان بخشی به اشیاء» می‌گویند.

«انسان پنداری جانوران و اشیاء»، «شخصیت انسانی دادن به موجودات غیر انسانی» و «تشخیص» همه یک معنی دارند و یکی از ابزارهای داستان‌نویس به شمار می‌روند.

عروسکی را به یاد بیاورید که در داستانِ «الدوز و عروسک سخنگو» با صاحبش (الدوز - ستاره) حرف می‌زند.

آدم آهنی را به یاد بیاورید که در داستانِ «آدم آهني» تِد هیوز، حضور دارد و مانند یک انسان معمولی از خود کنش و رفتار نشان می‌دهد.

ب) دسته‌بندی آدم‌های داستانی براساس میزان حضور و نقش

۱. آدم‌های ایستا

این آدم‌ها در طول داستان، هیچ‌گونه تغییری نمی‌کنند. آدم‌هایی که در قصه‌ها و افسانه‌ها حضور دارند از این نوع اند. دیوها و جادوگرها در قصه‌ها و افسانه‌ها با آن که حوادثی بر آن‌ها می‌گذرد، تا پایانِ ماجرا هم‌چنان بدذات، بدسرشت و منفی باقی می‌مانند.

۲. آدم‌های پویا

آدم داستانی مانند بقیه‌ی آدم‌های واقعی باید به تغییرات و تحول تن بدهند. در غیر این صورت، شخص نیستند، بلکه «تیپ» هستند.

در جهان واقعی، آدم‌ها پیوسته در پیچ و خم زندگی، دستخوش تغییر و تحول می‌شوند و البته بر حوادث و یا دیگران نیز تأثیر می‌گذرانند. در این‌جا باید حساب تغییر را از تحول جدا کرد. زیرا هر تغییر منشأ تحول نخواهد بود.

ممکن است انسانی تغییر رفتار بدهد، اما معلوم نیست که سمت و سوی آن تغییر، مثبت باشد.

ج) دسته‌بندی آدم‌های داستانی براساس صفت‌ها

۱. آدم‌های خوب

صفت‌هایی مانند «خوب» یا «بد»، صفت‌هایی نسبی هستند، زیرا که نسبت به دیگری سنجیده می‌شوند. معلوم نیست آن‌چه که نزد یکی خوب است، حتماً نزد آن هم خوب باشد. ممکن است رفتار یا گفتاری که به دید من خوب است، در نگاه تو بد جلوه کند. ولی پارامترهای معینی وجود دارد که نزد همه‌ی آدم‌ها دارای ارزش یکسانی هستند. این پارامترها از کنش‌ها و رفتارهای آدم‌ها سر می‌زنند.

آدم‌های داستانی خوب یا مثبت به آدم‌هایی گفته می‌شود که رفتارهای ارزشی و مورد قبول از آن‌ها سر می‌زند. این آدم‌ها همواره از سوی آدم‌های مقابل‌شان مورد اذیت، آزار، حسد، کینه و دشمنی قرار می‌گیرند. مانند «کوزت» در رمانِ بینوایان و یا «داش آکل» در داستانی به همین نام از صادق هدایت و نمونه‌های بسیار دیگر.

در داستان‌های امروز برخلاف داستان‌های کلاسیک و قصه‌ها و افسانه‌ها حتی اشخاص و کاراکترهای خوب و مثبت نیز دستخوش تغییر و تحوّل می‌شوند، اما در قصه‌ها و افسانه‌های سرزمین‌های گوناگون. اشخاص مثبت دارای چنان قداست و معصومیتی هستند که گمانِ کوچک‌ترین لغزش و خطا درباره‌ی آن‌ها نابخشودنی است.

اگر قصه‌نویس چند دیو بدسرشت و غول و اژدها و... را در قصه‌اش ردیف کرده، بی گمان در مقابلش یک یا چند آدم پری‌خو و نیک‌سرشت و دست‌کم بی گناه راه می‌آورد. این صفت‌آراییِ جانبدارانه و از پیش اندیشیده شده غیر از پیرنگ ساده و یکنواخت و قضا و قدر اندیشانه، نشان دهنده‌ی آروزها و دلخواست‌های قصه‌گو و هم‌چنین ناشی از جهان‌بینی ساده و

مکانیکی اوست.

۲. آدم‌های بد

به آدم‌های داستان که نقشی منفی برعهده دارند و در برابر رفتارهای انسانی می‌ایستند و واکنش‌های منفی و ضد ارزشی از خود بروز می‌دهند، اصطلاحاً شخص بد می‌گویند.

آدم‌های بد در قصه‌ها و افسانه‌ها تا پایان هم‌چنان بد باقی می‌مانند، اما در داستان‌های امروز آدم‌ها در برخورد با کنش‌ها و واکنش‌ها و رفتار آدم‌های دیگر دچار نوعی تغییر و گاهی هم به صورت یک آدم مسأله‌دار در آمده و در کشمکش‌های درونی و بیرونی، استحاله می‌شوند و در ردیف آدم‌های خوب و مثبت جا می‌گیرند.

«زن تناردیه» در رمان «بینوایان» ویکتورهوگو، از نمونه‌های شناخته شده‌ی آدم بد داستانی به شمار می‌رود.

☑ چقدر خوب، چقدر بد؟!

در بعضی از کتاب‌های آموزش داستان، به آدم‌های خوب داستان، آدم سفید و به آدم‌های بد داستان، آدم سیاه گفته می‌شود.

آیا انسان‌ها و مطلقاً سفید (فرشته‌خو، خوبِ خوب) هستند؟ یعنی از هرگونه خطا و لغزش، مبرا هستند؟

آیا آن طور که در قصه‌ها و افسانه‌ها می‌بینیم، انسان‌ها مطلقاً سیاه (دیوخو، بدِبد) هستند؟

یعنی هیچ‌گونه نقطه‌ی مثبت در آن‌ها دیده نمی‌شود؟

آدم‌ها، همان‌طور که در زندگی واقعی و جهان بیرون از داستان حضور دارند، وضعیت و رفتاری کلیشه‌ای و قالبی و از پیش تعیین شده ندارند، بلکه در جریان زندگی با رفتارهای متناقض خو می‌گیرند. زندگی صفحه‌ی شطرنج و آدم‌ها، مهره‌های شطرنج نیستند که یا سیاهِ سیاه باشند و یا سفیدِ سفید.

زندگی، عرصه‌ی قصه‌ها و افسانه‌ها نیست که آدم‌هایش یا دیو و اژدها و جادوگر باشند و یا فرشته و قهرمانِ مردم‌دوست.

بلکه آدم‌ها، خاکستری اند. یعنی مخلوطی هستند از سیاه و سفید. رفتارشان مخلوطی است از صفت‌های خوب و بد. آن هم خوب و بد نسبی. هرگونه مطلق اندیشی در این مورد، درست نیست.

کدام دیو یا زن جادوگر را دیدید که در پایان قصه، از سیه‌کاری و بدذاتی و بدکاری خود دست بردارد؟

کدام فرشته یا پدر و مادر مهربان را دیدید که در پایان قصه، از مهربانی و نیک‌سرشتی خود پشیمان شود و رو بگرداند؟

انسان‌ها، نیمی فرشته‌اند و نیمی دیو. یعنی هر دوی این صفت‌ها را با هم دارند و همواره به یکی از این دو سو، گرایش دارند. تحول در آدم‌ها، تدریجی است. ناگهانی نیست. تغییر رفتار ناگهانی در داستان‌های امروزی، پذیرفتنی نیست. بلکه گاهی عیب هم قلمداد می‌شود.

این که در داستانی، یک نفر دست از بداخلاقی و ناسازگاری بر می‌دارد، باید هم ریشه‌ی این تغییر رفتار و هم تأثیر این رفتار جدید نشان داده شود.

در ادبیات قدیمی ایران، به آدم‌هایی بر می‌خوریم که در اثر یک اتفاق ساده، متحول می‌شوند. مثلاً در کتابِ «تذکرة الاولیای عطار نیشابوری» می‌خوانیم که روزی دزدی بر بام خانه‌ای با شئی براق و درخشانی روبه‌رو می‌شود. با کنجکاوی آن را بر می‌دارد و برای آن که جنس و عیار آن را محک بزند آن را به دندان می‌گیرد. شوری آن معلوم کرد که آن شئی، سنگ نمک است. با چشیدن مزه‌ی نمک از بام به زیر می‌آید و می‌گوید که نمک آن خانه را خورده و نمک‌گیر شده است. بنابراین متحول می‌شود و دست از دزدی می‌کشد. البته این یک تغییر برق‌آسا و معجزه‌آساست که در یک متنِ شگفت‌انگیز قصه‌ای می‌تواند اتفاق بیفتد. در داستان‌های امروزی معمولاً چنین اتفاقی کم‌تر می‌افتد.

د) دسته‌بندی آدم‌های داستانی از نظر نقش و اهمیتِ کارکرد.

۱. آدم اصلی

آدمی که بار سنگین و اصلی داستان را بر دوش می‌گیرد و رفتارها و کنش‌های سایر آدم‌ها در داستان، گرد محور او می‌چرخند و چرخ داستان را به پیش می‌بَرَد، آدم اصلی یا محوری است.

آدم اصلی بنا به رفتار و نقشی که بر عهده دارد، ممکن است خوب و مثبت باشد و یا بد و منفی. یعنی محوری بودن و اصلی بودن آدم داستانی هرگز به معنای خوب بودن نیست. چراکه ممکن است در بعضی از داستان‌ها، آدم اصلی، بار منفی را حمل کند.

گاهی به آدم اصلی، علاوه بر «آدمِ محوری»، «آدم کلیدی» و «آدم غالب» هم گفته می‌شود.

در داستان‌ها، ممکن است به جای یک آدم اصلی، دو یا چند آدم محوری حضور داشته باشند. چنان که در داستانِ پیش گفته‌ی «بینوایان» در کنار «کوزت» که آدم اصلی است، «ژان والژان» هم محوریت دارد.

۲. آدم فرعی

به آدم‌هایی که بار اصلی داستان را بر دوش ندارند و در کنار رویدادها حرکت می‌کنند، آدم‌های «فرعی» یا «کناری» می‌گویند. نام‌هایی مانند «حاشیه‌ای» و «ثانوی» مترادف این نوع آدم داستانی هستند. آدم‌های کناری (فرعی) به معنای سیاهی لشگر نیستند.

آیا در داستان‌ها فقط یا آدم‌های اصلی حضور دارند و یا آدم‌های فرعی؟ نوع سومی از آدم‌های داستانی وجود دارند که آدم‌های اصلی را به آدم‌های فرعی پیوند می‌دهند. به این آدم‌ها، آدم‌های میانجی و «واسطه» می‌گویند.

در داستانِ «بینوایان»، شوهر و دو بچه‌ی خانم تناردیه، نمونه‌ای از آدم‌های فرعی و میانجی هستند.

☑ در شخصیت‌پردازی از چه کارهایی باید پرهیز کرد؟

این پرسشی است که شاید در ذهن بسیاری از علاقه‌مندان به داستان‌نویسی جرقه می‌زند. با این پرسش، مسأله‌ی باید و نباید پیش می‌آید.

۱. پرهیز از مطلق‌گرایی.

مطلق‌گرایی در هیچ کاری پسندیده نیست، در شخصیت‌پردازی هم شایسته نیست که نویسنده، مطلق‌نگری کند. چنان که حافظ می‌نویسد:

ما نگوییم بد و میل به مطلق نکنیم
جامه‌ی کس سیه و دلق خود ازرق نکنیم.

مطلق‌گرایی در ساخت و پرداخت شخصیت به خلق آدم‌های تک بُعدی و کلیشه‌ای می‌انجامد، یعنی آدم‌هایی که خوبِ خوب و یا بدِ بد هستند. آفریده می‌شوند.

۲. پرهیز از شخصیت تزیینی.

نویسنده‌ی داستان نباید شخصیت‌هایی بزک کرده و رتوش شده، بیافریند. این کار، پرداخت داستانی را از عنصرهای حقیقت‌نما و واقعیت‌گرا دور می‌سازد. آدم داستانی تزیینی، دکوری است. شخصیت تزیینی اصلاً به منزله‌ی شخصیت فرعی و کناری تلقی نمی‌شود. منظور از آدم تزیینی این است که نویسنده بکوشد تا شخصیت‌هایی خلق کند که با کنش داستانی همراه شده و در ذات ماجرا و پی رفت داستان اثرگذار باشند.

۳. پرهیز از شخصیت ابزاری.

معروف است که در تئاتر یونان، هرگاه درگیری میان نیروهای خیر و شر بالا می‌گرفت به گونه‌ای که به گره‌ای تبدیل می‌شد، نمایشگردان، سبدی را از سقف سالن تئاتر پایین می‌فرستاد که «خدایی» در آن قرار داشت که کاراکترها و تماشاگران را با پند و اندرز به همخوانی و همگرایی و آشتی فرا می‌خواند.

در بعضی از داستان‌ها، نویسنده از آفرینش یک کاراکتر به نقطه‌ای می‌رسد که در می‌ماند با او چه کند. بنابراین او را می‌کشد. مثل فیلم «رنگ خدا» که کودک می‌میرد. نویسنده و کارگردان فیلم در می‌ماند که با کودک

چه کند. لذا این گونه به چشم می‌آید که دست نویسنده به خون کاراکتر آغشته می‌شود.

شخصیت، روح دارد، حرکت دارد، اختیار دارد، موجودی بی‌جان و بی‌اراده نیست که به مثابه‌ی یک ابزار کر و کور و لال در دست نویسنده به هر سویی و هر کاری که او می‌خواهد کشیده شود. به بیانی دیگر استفاده ابزاری از عنصر شخصیت در داستان، نکوهیده است.

۴. پرهیز از شخصیت عروسکی.

در نمایش‌های «سایه» و عروسکی، تمام حرکات و سکنات عروسک‌ها به وسیله‌ی چند پاره نخ نادیدنی در حرکت و چرخش انگشتان عروسک‌گردان خلاصه می‌شود. اما در داستان، شخصیت‌ها به عنوان یک موجود زنده و صاحب اختیار، آزادی دارند و گاهی از حیطه‌ی اقتدار نویسنده بیرون می‌روند. در داستان‌های امروزی سعی می‌شود کنش‌های داستانی و تغییرات در آدم‌ها بدون دخالت‌های آشکار نویسنده انجام گیرد؛ یعنی آدم‌های داستانی بنا به موقعیت‌های پدید آمده در بطن رویدادها، حرکت کنند. در داستان‌های پاورقی و دبیرستانی که این روزها در این‌جا و آن جا حتی به صورت کتاب‌های پر زرق و برق و رمانتیک، شخصیت‌ها، مانند یک عروسک، آلت دست نویسنده به شمار می‌روند.

۵. پرهیز از زیاد نمایش دادن آدم‌های داستانی.

گاهی اگر یک کاراکتر در فصل‌هایی از داستان غایب شود و در سایه (محاق) قرار بگیرد، بهتر است. چراکه خواننده و مخاطب، مشتاق اطلاع از آن آدم است.

بنابراین تعلیق و کشش لازم به وجود می‌آید. زیرا حضور دوباره‌ی آن آدم در میانه‌ی داستان، بسیار خوشایند و دلچسب است.

۶. پرهیز از شخصیت‌های بیکاره و عاطل و باطل.

هر شخصیتی که به جهان داستان پا می‌گذارد، باید باری از روی دوش داستان بر دارد. یعنی کنشی از او سر بزند و یا مانع یک کنش شود. در غیر این

صورت، موجودی اضافی و زاید خواهد بود. نویسنده باید بکوشد تا می‌تواند از خلق و حضور این گونه آدم‌ها در داستانش پرهیز کند. زیرا این قبیل کاراکترها نه تنها باری از روی دوش داستان بر نمی‌دارند، بلکه خود وبال گردن داستان و رویدادها و نویسنده هستند.

☑ **«تیپ»**

حال که شخصیت و «آدم داستانی» را شناختیم و گونه‌های آن را پیدا کردیم، به یک نکته‌ی مهم دیگر هم باید اشاره کنیم.

این نکته درباره‌ی نوعی آدم داستانی است که در ادبیات داستان‌نویسی به آن «تیپ» می‌گویند.

به نمونه‌هایی از مردم که ویژگی‌ها و خصلت‌های عمومی و عام انسانی داشته باشند. و تنها در داستان بلکه در دنیای بیرون از داستان، فراوان بوده و به آسانی برای همه قابل شناسایی باشند، تیپ می‌گویند.

این اشخاص رفتار و گفتار مخصوص به خود دارند. تکیه کلام‌های منحصر به خود دارند، به طرز مخصوصی لباس می‌پوشند، راه می‌روند و در برابر کنش‌ها و اکنش‌های شناخته شده‌ای از خود بروز می‌دهند. این اشخاص در محیط کار، کوچه و خیابان و در همه جا دیده می‌شوند.

حتماً تا به حال پیش آمده که برای سوار شدن به اتوبوس در پایانه‌های مسافربری برای زمان کوتاهی، توقف کرده باشید. در این مدت رانندگان و شاگردهایشان را دیده‌اید که با یک دیگر و با مسافران و یا با مسؤولان باجه‌های بلیت فروشی، گفت‌وگو می‌کنند. به طرز صحبت کردن، حرکات دست و سر، شیوه‌ی پوشش و حتی راه رفتن آن‌ها دقت کرده‌اید؟ در این صورت حتماً متوجه شده‌اید که با مسافران و بقیه تفاوت آشکاری دارند.

آیا تا به حال به مغازه‌ی قصابی برای خرید گوشت رفته‌اید؟ حرکات و سکنات قصاب را چگونه دیدید؟ در حرف زدن با شما از چه واژه‌هایی استفاده کرده است؟ آیا پدر یا دایی و عموی شما هم این گونه رفتار می‌کنند و

این گونه حرف می‌زنند؟

معلم‌تان را که به یاد دارید. نشستن، راه رفتن، حرف زدن، لباس پوشیدن او با بقیه‌ی آدم‌ها چه فرقی دارد؟

یک جوان دانشجو با یک جوان تراشکار و یا نجار و مکانیک اتومبیل چه تفاوت‌هایی دارد؟ با این مثال‌ها به نظر می‌رسد که موضوع تا اندازه‌ای روشن شده باشد.

به غیر از این‌ها، بعضی از آدم‌ها نماینده‌ی قشر، دسته، گروه و صنفی از جامعه به شمار می‌روند. مانند همان زن «تناردیه» در رمان بینوایان ویکتور هوگو و یا «کاکارستم» در داستان داش آکل هدایت.

«تیپ»ها مانند قهرمانان قصه‌ها و افسانه‌ها، یک وجهی و مسطح‌اند. تغییرناپذیرند. یکسره بد یا خوب‌اند. بدون آن که رمز و رازی در آن‌ها باشد، تمام لایه‌های پنهانی آن‌ها دیدنی و دست یافتنی است.

این آدم‌ها، پیش از آن که ساخته و آفریده‌ی ذهن داستانی نویسندگان باشند، به همان صورتی که هستند در جهان واقعی و غیر داستانی وجود دارند.

در داستان‌های شخصیت محور که شاکله‌ی داستان و تمام هستی آن که بر دوش شخصیت داستانی سنگینی می‌کند، ساخت و پرداخت شخصیت داستانی، یکی از جنبه‌های هنری و نشانه‌ی مهارت و چیره‌دستی نویسنده به شمار می‌رود و اصولاً داوری و قضاوت آن داستان براساس میزان موفقیتی است که نویسنده در خلق شخصیت داستانی به کار می‌برد. اما «تیپ‌ها که در بیرون از ذهن نویسنده، به وفور در اجتماع حضور دارند، برای راه یافتن به جهان داستان و پذیرفتن نقش، مشکل چندانی ندارند. تنها کاری که نویسنده برای خلق (پیداکردن و راه دادن به داستان) باید انجام دهد این است که مطابق باکارکرد موقعیت و رویداد و مایه‌ی داستان، یک بار به پیرامون خود در سطح جامعه نگاه کند و یکی از آدم‌ها، تیپ‌ها، را وارد داستان کرده، بار حادثه و ماجرا را به دوش او بگذارد.

پس می‌توان گفت که «شخصیت‌ها» به دلیل فرایند زایش خود، هویتی

داستانی دارند، چراکه بیش‌تر از همه زاییده‌ی ذهن داستان‌نویس‌اند. از سوی دیگر «تیپ»ها، هویتی اجتماعی دارند. در نتیجه داستان‌نویس به راحتی می‌تواند آن‌ها را به خواننده معرفی کند. اما در مورد شخصیت‌ها، وضع فرق می‌کند. یعنی داستان‌نویس باید تمام زوایا، زیروبم رفتارها و ریشه‌های پنهان رفتارهای شخصیت‌ها را مو به مو برای خواننده ترسیم کند. چون شخصیت‌ها برعکس تیپ‌ها، مشابه خارجی در سطح اجتماعی بسیار کم دارند و یا اصلاً مشابه‌ای ندارند. در این صورت اگر داستان‌نویس نتواند به طور روشن و کامل آن‌ها را برای خواننده و مخاطب معرفی کند، خواننده هرگز نخواهد توانست با داستان و ذهنیت‌های آدم‌ها و شخصیت‌های داستان ارتباط برقرار نماید و این به گردن نویسنده است و خواننده گناهی ندارد.

☑ به هر حال تفاوت‌های تیپ و شخصیت به این شرح‌اند:

۱. تیپ نمونه‌ی خارجی و واقعی دارد، ولی شخصیت مشابه بیرون از داستان ندارد و اگر هم داشته باشد، تعداد آن بسیار اندک است.

۲. تیپ دارای هویتی اجتماعی است، اما شخصیت هویتی داستانی دارد، زیرا مولود ذهن آفریننده‌ی داستان‌نویس است.

۳. تیپ‌ها معمولاً تغیرناپذیرند و از این ظنر به عنوان یک قهرمان کارکرد خواهند داشت، اما شخصیت‌ها معمولاً دچار تغییر و تحول می‌شوند.

۴. زحمت داستان‌نویس در داستان‌های مبتنی بر شخصیت و شخصیت محور، به مراتب بیش‌تر از داستان‌هایی است که در آن تیپ‌ها ایفای نقش می‌کنند.

☑ شخصیت‌پردازی

پیش از آن که شگردها و روش‌های شناسایی و معرفی اشخاص داستان را توضیح بدهم، می‌خواهم درباره‌ی راه‌های ورود و حضور اشخاص در داستان، صحبت کنم. به بیانی دیگر، اشخاص چگونه پا به داستان می‌گذارند؟

برای ورود و حضور آدم‌ها در داستان در جهان بیرون از داستان هم باید دلیل منطقی و توجیه موجه وجود داشته باشد. به قول معروف در داستان، هیچ‌کس نباید پابرهنه و ناخواسته (مهمان ناخوانده) وارد میدان شود. در صورتی که شخصی بدون پیش زمینه و بدون نیاز و برنامه‌ریزی در داستان حاضر شود، دردسری را برای نویسنده و متن و ادامه و پی رفت منطقی متن به وجود می‌آورد. زیرا نویسنده باید بداند چه کسی و چه وقت وارد می‌شود و چه وقت و چرا از متن بیرون می‌رود. هرگاه این حساب از دست نویسنده و یا حتی خواننده و مخاطب بیرون برود، متن و مخاطب دچار سرگیجه و آشفتگی خواهد شد.

به هر حال داستان‌نویسان به روش‌های زیر، آدم‌های خود را وارد داستان می‌کنند. دانستن این روش‌ها، نوعی شخصیت‌پردازی به شمار می‌رود.

۱. معرفی شخصیت از طریق توضیح مستقیم.

در این روش، داستان‌نویس در آغاز داستان و یا در بخشی از داستان آدم و آدم‌ها را به خواننده معرفی می‌کند.

داستان کوتاه «بن‌بست» این چنین آغاز می‌شود:

«شریف، با چشم‌های متعجب، دندان‌های سفید محکم و پیشانی کوتاه که موی انبوه سیاهی دورش راگرفته بود، بیست و دو سال از عمرش را در مسافرت به سر برده و با چشم‌های متعجب‌تر، دندان‌های عاریه و پیشانی بلند چین خورده که از طاسی سرش وصله گرفته بود و با حال بدتر و کورتر به شهر مولد خود، عودت کرده بود....»

و یا در داستان کوتاه «داش آکل»، نویسنده، شخصیت داش آکل را این گونه معرفی می‌کند:

«داش آکل مردی سی و پنج ساله، تنومند ولی بدسیما بود. هرکس دفعه‌ی اول او را می‌دید، قیافه‌اش توی ذوق می‌زد. اما اگر یک مجلس پای صحبت او می‌نشستند یا حکایت‌هایی که از دوره‌ی زندگی او ورد زبان‌ها بود، می‌شنیدند، آدم را شیفته‌ی او می‌کرد. هرگاه زخم‌های چپ اندر راست قمه که به صورت او خورده بود، ندیده می‌گرفتند، داش آکل قیافه‌ی جذاب و گیرنده‌ای داشت، چشم‌های میشی، ابروهای سیاه پرپشت، گونه‌های فراخ، بینی باریک با ریش و سبیل سیاه. ولی زخم‌ها کار او را خراب کرده بود. روی گونه‌ها و پیشانی او جای زخم قداره بود که بدجوش خورده بود و گوشت سرخ از لای شیارهای صورتش برق می‌زد و از همه بدتر یکی از آنها کنار چشم چپش را پایین کشیده بود.»

در این نوع تصویرسازی، نویسنده ویژگی‌های ظاهری آدم داستانش را ردیف می‌کند. داستان‌نویس می‌کوشد با روایات مستقیم، جای خالی دوربین را پر کند. با آن که هدایت در این بخش از تصویرسازی، بیش‌تر از آن که نشان بدهد، حرف زده است، اما نشانه‌ها و نشانی‌ها آن قدر روشن و شفاف و زنده‌اند که خواننده انگار چهره‌ی شخص داستانی را روبه‌روی خود می‌بیند.

نویسنده، پس از نمایش خصوصیات ظاهری آدم داستان، پیش از آن که خواننده خود در جریان کنش‌های شخص قرار گیرد، ویژگی‌های رفتاری او را توضیح می‌دهد:

«پدر او یکی از ملاکین بزرگ فارس بود، زمانی که مرد، همه‌ی دارایی او به پسر یکی یک دانه‌اش رسید.

ولی داش آکل پشت‌گوش فراخ و گشاد باز بود. به پول و مال دنیا ارزشی نمی‌گذاشت. زندگی‌اش را به مردانگی و آزادی و بخشش و بزرگ‌منشی می‌گذرانید.

هیچ دلبستگی دیگری در زندگانی‌اش نداشت و همه‌ی دارایی خودش را به مردم ندار و تنگدست بذل و بخشش می‌کرد و سر چهارراه‌ها نعره می‌کشید و یا در مجالس بزم با یک دسته از دوستان که انگل او شده بودند، صرف می‌کرد».

این که آیا این شیوه، درست است یا نه، **نظرات گوناگون و متفاوتی وجود** دارد. امروزه با توجه به رویکردهای نو، **اقتدار و دخالت نویسنده را در** ساخت و پرداخت آدم داستان، نمی‌پسندند. **حاصل جمع نظرات این است که**

شخصیت باید از زیر چتر نویسنده بیرون بیاید و مستقل عمل کند. معنی این حرف این است که بجای آن که نویسنده درباره‌ی ویژگی‌های رفتاری شخصیت توضیح بدهد، بهتر است که شخصیت را در یک عمل داستانی وارد کند تا در پروسه‌ی عمل داستانی، استعدادها و ویژگی‌های رفتاری‌اش بروز کند و خواننده از این طریق او را بشناسد. خواننده، انتظار دارد که نویسنده کار خودش را انجام دهد (نشان بدهد)، آن گاه خواننده می‌تواند آدم‌ها را در جریان رویدادها و عمل داستانی پیدا کند و بشناسد.

۲. معرفی شخصیت از طریق عمل داستانی.

در این روش، داستان‌نویس با ساخت یک صحنه و عمل داستانی و بیش‌تر گفت‌وگو، آدمی را معرفی می‌کند. این شیوه در ادبیات نمایشی کاربرد دارد. نویسندگان این گونه شخصیت‌پردازی را از نمایش‌نامه و فیلم‌نامه اقتباس کرده و در متن داستانی به کار می‌برند. هم‌چنان که در صحنه‌ی نمایش (تئاتر)، بازیگر با رفتار و گفتار خود، خودش و گاهی دوستان و دیگر آدم‌ها را به ما می‌شناساند، در داستان نیز می‌توان از این شیوه برای شناسایی و معرفی شخصیت‌ها استفاده کرد. به قطعه‌ی کوتاهی از داستانِ «فردا» توجه کنید.

«از اتاق ماشین‌خانه که در آمدم، یک زن چاق، پای حوض وایساده بود.

پرسید:

- مهدی رضوانی این‌جاست؟

گفتم:

- چه کارش داری؟

گفت:

- بهش بگید مادر هوشنگ باقی پول ساعت را آورده.

من شستم خبردار شد که ساعتش را فروخته. گفتم:

- مگه ساعتش را فروخته؟

گفت:

- چه جوان نازنینی! خدا به کس و کارش ببخشد! از وقتی که پسرم مسلول شده و تو شاه‌آباد خوابیده بهش کمک می‌کند.

وارد اتاق شدم. نگاه کردم. ساعت به مچ زاغی نبود. بهش گفتم:

- مادر هوشنگ کارِت داره.

رفت و برگشت. ده تومن منو پس داد.

ازش پرسیدم:

- هوشنگ کیه؟

آهی کشید و گفت:

- هیچی. رفیقم [بود]. خدا بیامرزدش....

در این روایت، گفت‌وگو، خواننده به طور غیرمستقیم، از مرگ «هوشنگ» یکی از آدم‌های داستان با خبر می‌شود.

نویسنده، هیچ‌گونه اظهارنظری در مورد رفتار آدم‌ها نمی‌کند. این وظیفه را آدم‌های داستان به عهده دارند که طی گفت‌وگو برای خواننده، آشکار می‌سازند. اصل این است که مثلاً اگر آدم داستان، خسیس است و یا بداخلاق است، نویسنده حق ندارد این صفت‌ها را توضیح بدهد. خساست یا بداخلاقی باید در رفتار آدم‌ها دیده شود. در این روش حضور و دخالت نویسنده، به شدت کم می‌شود. نویسنده در سایه قرار می‌گیرد و آدم‌های داستان، جان می‌گیرند و خودشان اداره‌ی داستان را بر عهده می‌گیرند.

در یک جمله می‌توان گفت که نویسنده در این شیوه، از حوزه‌ی گفتن و توضیح دادن بیرون آمده، به حوزه‌ی «نمایش دادن» گام می‌گذارد.

۳. درون‌پردازی آدم‌ها.

در این شیوه که دشوارتر از روش قبلی است، نویسنده با کند و کاو در **لایه‌های درونی و ذهنی آدم‌های داستان آن‌ها را به خواننده می‌شناساند.** داستان‌هایی که به شیوه‌ی «تک‌گویی درونی» و «**جریان سیال ذهن**» **ساخته و** نوشته می‌شوند، معمولاً از این روش پیروی می‌کنند. **داستان‌نویس در این** گونه از داستان‌ها در ذهن آدم داستان، پناه می‌گیرد و **ذهنیت‌ها و دغدغه‌های** ذهنی او را بیرون ریخته و به گوش خواننده می‌رساند.

در یکی از گفتارهای گام به گام، درباره‌ی تک‌گویی درونی و سیلال ذهن، سخن خواهم گفت. در این‌جا فقط از دو داستان بلند نام می‌برم و دوستداران داستان‌نویسی را به مطالعه‌ی آن‌ها دعوت می‌کنم.

یکی از داستان‌هایی که به این روش نوشته شده و شخصیت‌ها به شیوه‌ی درون‌پردازی معرفی شده‌اند، داستان «خشم و هیاهوی» «ویلیام فاکنر» است و دیگری رمان کوتاه «ملکوت» اثر «بهرام صادقی». در این داستان‌ها، بدون آن که داستان‌نویس مستقیم و از طریق توضیح دادن و روایت و یا حتی درگیر کردن آدم‌ها با رویدادها، شخصیت‌ها را به داستان بکشاند و توضیح بدهد، آدم‌ها خودشان از طریق تخلیه‌ی ذهنی، رفتارها، ویژگی‌ها و درون خود را به خواننده می‌شناسانند.

☑ چهار شگرد اساسی در معرفی آدم‌های داستان

الف: معرفی از راه کنش‌های جسمانی؛ مانند: ناخن جویدن، دماغ خاراندن، پوزخند زدن، چشمک زدن، لب گزیدن، تق‌تق زدن قلم روی میز و... حالت‌ها و حرکت‌های دست، نوع راه رفتن.

ب: معرفی از راه تکیه کلام‌ها؛ مانند: **جانم برایت بگوید، حواست با من است یا نه، قربون آقا، کی می‌گه؟** درآمدم که آدم‌ها برحسب سن و شغل و موقعیت‌های اجتماعی، تکیه کلام‌های مخصوص به خود را دارند. مثلاً تکیه کلام یک نفر راننده با یک معلم با هم یکی نیستند.

ج: معرفی از راه بیان ویژگی‌های رفتاری آدم‌ها؛ مانند: **پرخوری، کم‌خوری، خونسردی، بدبینی، خودخواهی، پررویی، بُزدلی، پرحرفی، نزاکت بیش از حد و...** .

د: معرفی از راه نشانه‌های ظاهری و جسمانی، مانند: **چاق، لاغر، استخوانی، خمیده، شق و رق، رنگ پریده خوش‌اندام، کوتاه، بلند و...** .

کارگاه شماره نوزده:

یکبار دیگر به داستانِ «حیاط خلوت» برگردید و به این پرسش‌ها پاسخ دهید.

۱. اشخاصِ انسانی در این داستان را نام ببرید.

۲. اشخاص جانوری در داستان کدامند؟

۳. اشخاص گیاهی را پیدا کنید و نام ببرید.

۴. اشخاص بی جان در این داستان کدامند؟

۵. نویسنده برای شخص‌پردازی آدم‌های داستان از چه ابزاری استفاده کرده است؟

۶. چه داستان‌های دیگری سراغ دارید که در آن‌ها انواع آدم‌های داستانی نقش و حضور داشته باشند؟

گام چهارم

زاویه‌ی دید (روایت)

یکی از مباحث مهم و گفت‌وگوانگیز در مقوله‌ی داستان‌نویسی زاویه‌ی روایت است. در متون آموزشی این مفهوم را زیر عنوان «زاویه دید» آورده‌اند. این ترکیب، برگردان واژه‌ی اروپایی point of view است.

برخی از نویسندگان متون آموزشی داستان، به جای زاویه‌ی دید، به قصد پرهیز از واژه‌های بیگانه، از واژه‌ای «دیدگاه» و «نظرگاه» و مانند آن استفاده کرده‌اند. دو واژه‌ی اخیر، گرچه فارسی و ترکیبی از فارسی و عربی اند (نظر+گاه)، اما رسانندگی لازم را ندارند. زاویه‌ی دید، دیدگاه و نظرگاه، هر سه بیش‌تر در نمایش و فیلم کاربرد دارند. مشکل پدید آمده در نارسازی واژه‌ها و تعبیر آن‌ها از مصدر «دیدن» و پیشوندهای دید در «دیدگاه» و نظر در «نظرگاه» و پسوند دید در ترکیب «زاویه‌ی دید» برخاسته است. وقتی موضوع دیدن و دیدگاه پیش می‌آید، ذهن به سوی چشم (خواه انسانی و خواه مکانیکی مانند دوربین) متمایل می‌شود، حال آن که در متن و داستان هر چند بسیار تصویری نوشته شده باشد، دیدن به معنای مصطلح آن وجود ندارد. آن چه که نویسنده یا یکی از شاخص داستان و یا راوی در قالب متن به خواننده نشان می‌دهند، تنها یک «روایت» است. پس بهتر است که از ترکیب «زاویه‌ی روایت» استفاده کنیم. زاویه‌ی روایت در حقیقت بازگویی داستان از زبان یکی از اشخاص داستان یا از زبان گوینده و راوی است. همان طور که در فیلم‌برداری، جایگاه و محل استقرار دوربین بسیار مهم است و تأثیر یک نما از تصویر فیلم بستگی به این دارد که دوربین از بالا یا پایین، از راست یا از چپ، از روبه‌رو یا پشت سر، یک شئی را ضبط کند، در داستان و روایت داستان مهم آن است که چه کسی دارد داستان را بازگو (روایت) می‌کند. به همین خاطر به زاویه‌ی روایت «جایگاه راوی» نیز می‌توان گفت. پس داستان چون نوشته می‌شود، روایت می‌شود، حتی اگر هیچ کس آن را نخواند. همین

که نویسنده‌ای آن را می‌نویسد، در حقیقت آن را می‌خواند، یعنی روایت می‌کند. به قول «تئودوروف» همیشه کسی در داستان هست که ماجرای آن را روایت می‌کند.

و این همان جایگاه راوی یا زاویه‌ی روایت است. به بیانی روشن‌تر، زاویه‌ی روایت یعنی این که راوی کجا ایستاده و چقدر بر آدم‌ها، ماجرا و داستان تسلط دارد؟ بیرون آدم‌ها و رویدادها را می‌بیند یا درون آن‌ها را؟ چقدر؟

بر این اساس، می‌توان زاویه‌ی روایت را به چند دسته تقسیم کرد.

☑ زاویه‌ی اول شخص

در این زاویه، یک «من» گوینده وجود دارد که داستان را روایت می‌کند. این «من» گوینده ممکن است یکی از آدم‌های داستان باشد یا شخصی بیرون از داستان که معمولاً در این گونه موارد، نویسنده قرار می‌گیرد. نام دیگر این «من گوینده»، «من راوی» است. اگر «من راوی» نویسنده‌ی داستان باشد، ردّپای زیادی از خود در داستان به جا می‌گذارد که در اصطلاح می‌گویند: نویسنده‌ی مداخله گر. این زاویه‌ی روایت، متن را به سوی خاطره پیش می‌برد. برای آن که داستان به سوی خاطره نرود، نویسنده باید با فضاسازی و خلق گفت‌وگو، جنبه‌های داستانی‌اش را افزایش دهد.

● **نمونه‌ی اول:**

داستان کوتاه «داشتم فریاد می‌زدم» نوشته‌ی جمال میرصادقی. این داستان که اندکی پس از انقلاب و در بیان چگونگی آن در زندگی کارمندان نوشته شده، نمونه خوبی از به کارگیری شیوه‌ی روایت اول شخص است.

«از خانه که در آمدم، آفتاب توی کوچه پهن شده بود. چند روزی از خانه بیرون نیامده بودم. اداره اعتصاب بود. کسی به اداره نمی‌رفت. چند روز پیش به یکی از همکارانم، سر راه اداره برخوردم:

- کجا داری می‌ری؟

گفتم: اداره، مگه تو نمی‌آی؟

خندید و گفت:

- اداره دیگه بی اداره، اعتصابه.

- برای چی؟

چپ چپ نگاهم کرد:

- برای همبستگی.

همبستگی با کی؟ اعتصاب برای چی؟

نگاهش طوری بهم خیره شد که انگار بهش فحش داده‌ام. شانه‌هایش را بالا انداخت. بی خداحافظی راهش را گرفت و رفت. گیج و حیران ایستادم و نگاهش کردم. من که چیزی بهش نگفته بودم. حرف بدی نزده بودم. میانه‌ی بدی هم که با هم نداشتیم. هر وقت یادداشتی می‌فرستاد و پرونده‌ای می‌خواست، زود برایش می‌فرستادم... [1].

داستان‌های زیادی با استفاده از این زاویه روایت نوشته شده است، اما همه آن‌ها به خوبی نتوانسته‌اند از امکانات این زاویه روایت استفاده کنند. همان گونه که گفته شد، زاویه روایت اول شخص (من روای)، بیشتر برای نوشتن خاطره به کار می‌رود.

☑ الف. امکانات زاویه روایت اول شخص

● نویسنده می‌تواند به آسانی از زمان حال به زمان گذشته برود.

● **خاطرات و اطلاعاتی که از زبان اول شخص بیان می‌شود، طبیعی‌تر، صادقانه‌تر، صمیمی‌تر و در نتیجه باورپذیرتر است.**

● **نویسنده به آسانی می‌تواند از زبان آدم داستان، گذشته‌ی او را اشاره و افشا کند.**

● **در داستان کوتاه به دلیل کوتاهی متن، خواننده فراموش نمی‌کند که دارد نوشته‌های نویسنده‌ای را می‌خواند، بنابراین آسان‌تر در داستانی که «من**

---

۱. **تقی‌زاده، صفدر، شکوفایی داستان کوتاه در دهه‌ی نخستین انقلاب، ص ۵۶۱.**

روای» نقل می‌کند، غرق می‌شود.

● هر کس در درون خود «منی» دارد که پیوسته در قبال او فعال است. بنابراین روایت از زبان یک «من» بسیار حقیقت‌نما و منطقی به نظر می‌رسد.

☑ ب. مشکلات زاویه روایت اوّل شخص

زاویه‌ی روایت اوّل شخص علی‌رغم مقدورات و امکاناتی که دارد، محدودیت‌ها و مشکلاتی را نیز در خود دارد. مهم‌ترین این محدودیت‌ها و مشکلات به این شرح است:

● نزدیک کردن متن داستان به خاطره.

● دخالت راوی در متن. راوی می‌تواند تنها از عقاید خودش صحبت کند. بنابراین از بیان و تشریح عقاید و ویژگی‌های درونی شخصیت‌های دیگر داستان، ناتوان است.

● راوی فقط می‌تواند از درون خودش به بیرون و اشخاص دیگر نگاه کند.

از سوی دیگر نمی‌تواند خودش را از بیرون مورد ارزیابی قرار دهد. او می‌تواند برداشت و احساس خود را نسبت به دیگران ابراز کند. مثلاً بگوید: «از فلان کس بدم می‌آید»، اما هرگز نمی‌تواند داوری دیگران را نسبت به خودش بیان کند. حتی اگر بگوید: «فلان‌کس از من متنفر است»، منطقی به نظر نمی‌رسد.

● راوی نمی‌تواند از صفت‌ها و ویژگی‌های مثبت خود به طور مستقیم صحبت کند، مثل" بگوید: «چه آدم پاکی هستم».

● اگر راوی در سنین کودکی یا نوجوانی باشد، **این پرسش برای خواننده پدید می‌آید که چگونه شخصی کم سن و سال این گونه خوب می‌تواند** داستان را تعریف کند.

تا این‌جا در مورد اول شخص گفتیم. **اما این اول شخص، مفرد است.** گاهی ممکن است داستان از زاویه راوی اول شخص روایت شود، **اما اول**

شخص جمع. در این صورت به جای «من راوی» باید بگوییم «ما راوی». فرق «ما راوی» با «من راوی» در ضمیر و شناسه‌ی جمع اول شخص است. برای نمونه فرازی از یک داستان کوتاه را نقل می‌کنیم.

● **نمونه‌ی دوم:**

داستان کوتاه «خروس» نوشته‌ی ابراهیم گلستان.

«وقتی که در زدیم، از روی سر در خانه، خروس انگار پارس کرد.

این دیگر ندا نبود اگر پارس هم نبود. یا شاید همیشه باید این جور باشد، بجنباند. در هر حال ما از جایمان جستیم.

ما صبح از جزیره دیر راه افتادیم... نزدیک خور که رسیدیم آب از صفا افتاد. از پیش پرچم گمرک که رد شدیم، انگار شهر خواب و خالی بود. تنها صدای اره می‌آمد با ضربه‌ی چکش مرد کشتی‌ساز، بر روی داربست که سرگرم وصله کردن یک قایق قدیمی بود.

با پارو را به شن نشاندن و زور آوردن، قایق را به روی شن رسانیدیم. ماندیم تا با طناب قایق را به شن کشانیدند. آن وقت جستیم روی ساحل نمدار سست.

مردی به پیشواز ما آمد، گفت:

- دیر اومدین، ماشین رفت.

گفتم: چه جوری رفت؟

گفت: گفتن که صبح می‌آیین. راننده هر چه معطل موند پیداتون نشد، رفتنش. گفت لابد تشریف نمی‌آرین...[1]

☑ زاویه‌های روایت در قالب نمودار

پیش از پرداختن به گونه‌ای دیگر از زاویه روایت داستان، نمای کلی زاویه‌هایی را که داستان به وسیله‌ی آن‌ها روایت و بازگو می‌شود، به شکل نمودار ترسیم می‌کنیم.

۱. همان، صص ۴۲۲-۴۲۱.

زاویه روایت اوّل شخص (من راوی)
۱. راوی شخص اصلی داستان است.
۲. راوی شخص فرعی داستان است.
۳. راوی اول شخص جمع است.
- تک‌گویی درونی (حدیث نفس)
- زاویه‌ی آشفتگی ذهن
- دوم شخص (خطابی)
- سوم شخص
۱. دانای کلّ محدود (کم مداخله‌گر).
۲. دانای کلّ نامحدود (مداخل‌گر).
- مکاتبه‌ای (نامه‌نگاری)
- یادداشت روزانه‌نویسی
- زاویه دید نمایشی (فراخ منظر) «روایت»، صحنه، گفت‌وگو.

در گفتار پیش سه گونه‌ی نخست زاویه روایت اوّل شخص را بررسی کردیم و برای هر یک نمونه‌ی داستانی آوردیم. در این گفتار، گونه‌های دیگر این زاویه را بررسی می‌کنیم.

☑ تک‌گویی درونی

گاهی داستان از طریق راوی به گونه‌ای نقل می‌شود که انگار حدیث نفس یک نفر از درونش تخلیه شده و افشا می‌شود.

تاکنون داستان‌های فراوانی با این زاویه، نقل و روایت شده است. آیا تا به حال کودکی را دیده‌اید که با خودش بازی می‌کند و با خودش حرف می‌زند بدون آن که مخاطبی داشته باشد؟

آدم‌های پیر هم گاهی در خلوت با خودشان حرف می‌زنند. این شیوه که در آن، گوینده و صحبت کننده به پیرامون خود واکنش نشان می‌دهد، تک‌گویی درونی او و، در حقیقت داستانی را نقل می‌کند که در پیرامونش شکل گرفته است. به بریده‌ای از رمان «حرف و سکوت» محمود کیانوش که با این

شیوه‌ی روایت، نوشته شده توجه کنید:

«نه، آقای عزیز، متأسفانه این طور نیست. اگر می‌گویم نمی‌توانم، منظورم این نیست که تلاش خودم را کرده‌ام و نتوانسته‌ام، نه! خودتان متوجه هستید که من آن مقدار از ته مانده‌ی آزادی و اختیاری را که در مقام یک آدم برایم مانده است، برای خودم نگه نداشته‌ام. زن دارم و دو تا بچه. تازه از آن‌ها هم شرمسارم که اسم چیزی را که وقف آن‌ها کرده‌ام ته مانده‌ی آزادی و اختیار گذاشته‌ام. اگر چیزی ته مانده‌اش هم از نوع خودش باشد، در کم‌ترین مقدار باز ارزش همان مقدار را دارد. مثلاً یک قطره آب، آب است و یک دریا آب هم باز آب است.»

از آن جا که راوی برای نقل داستان صرفاً از ذهنیت فعال و داستان‌ساز خود استفاده می‌کند و هیچ مخاطب، حادثه و کشمکشی رو به رویش وجود ندارد، به این زاویه، زاویه‌ی «من راوی ذهنی» هم می‌گویند. من راوی ذهنی، پر حرفی می‌کند. همین روده درازی او، روایت داستان را به هم می‌پیوندد و داستان را به پیش می‌برد. اگر نقل‌هایی که راوی ذهنی بر زبان می‌آورد به هم ارتباط نداشته باشد، روایتی گسسته و شکسته ساخته می‌شود. که دیگر به آن تک‌گویی داستان نمی‌توان گفت.

☑ زاویه‌ی آشفتگی ذهن

یکی از ویژگی‌ها و شگفتی‌های ذهن بشر، توانایی بایگانی رویدادها و قابلیت بهره‌برداری ناگهانی و حذف و اضافه‌های دلخواه و سرعت دست‌یابی به یادآوری و بازیابی رویدادهایی است که سال‌های دور در حافظه ذخیره شده‌اند. جالب این که ذهن آدمی در فرایندی کم شناخته شده، می‌تواند زمان‌ها را پس و پیش کند و در یک لحظه چندین رویداد را بازیابی و یادآوری کند. رفت و برگشت‌های ذهن بشر این توانایی را به وی می‌دهد در حالی که رویدادی مربوط به زمان بسیار دور را یادآوری می‌کند، به زمان حال برگردد و یا در حالی که در زمان حال سیر می‌کند، بی درنگ به گذشته

نزدیک یا دور سفر نماید. این وضعیت سبب شده که معمولاً انسان‌ها در حالت عادی، ذهنیتی مرتب نداشته باشند. برای رسیدن به درستی این گفتار، کافی است یک لحظه فکر خود را از پیرامون رها کرده و تلاش کنید به چیزی فکر نکنید. آیا این کار امکان دارد؟

آیا توانسته‌اید به یک موضوع فکر کنید؟ آیا توانسته‌اید ذهن و فکر خود را روی یک موضوع، یک خاطره، یک چیز متمرکز سازید؟ می‌بینید که نمی‌توانید. راز این کار در سیّالیت ذهن نهفته است. به بیانی دیگر، ذهن و فکر بشر هیچ گاه بی کار و تعطیل نیست. همواره در فعالیت است. داستان‌نویسان از این ویژگی ذهن استفاده کرده، شیوه نقل سیّال ذهن و روایت پس و پیش ذهنی را خلق کرده‌اند.

ویلیام فاکنر، جیمز جویس، ویرجینیا وولف در غرب، هدایت، بهرام صادقی و گلشیری در داستان‌نویسی معاصر ایران از این شیوه داستان گویی بهره برده‌اند. رمان «ملکوت» بهرام صادقی، «بوف کور» صادق هدایت، «شازده احتجاب» هوشنگ گلشیری با زاویه دید سیّال ذهن نوشته شده‌اند. در این‌جا بریده‌ای از سنگ صبور را با هم می‌خوانیم:

«بلبل سرگشته منم، کوه و کمر گشته منم، بوای (بابای) ظالم من رو کشته، زن بوای بدجنس گوشت من رو خورده و خواهر مهربون استخونام رو با هفت آب گلاب شسته و زیر درخت گل خاک کرده، منم شدم یه بلبل پریدم رو درخت. اما من خواهر ندارم. کاکا هم ندارم. من تهنام. تهنای تهنا. چقده ماهی تو حوضه! یک، دو، سه، چهار، پنج، شش، هف، هش، نه، ده، یازده، بیس، سی، ده، صدتان، هزارتان، دیبو (دیوه) از دهنش دود در میاد، مثه تنوره حموم. دیبو تنوره کشید رف هوا. من شیشه عمرش زدم زمین، یهو دود شد. گرومبی خورد زمین و دود شد. مثه تنوره حموم. من از حموم بدم می‌یاد. دیگه هیچ وقت حموم نمی‌رم. گل سرشور می‌ره تو چشام. کف دس و پام پیرک می‌شه. ننم هی سنگ می‌کشه روشون، دردم می‌آد. آب و صابون و کنار می‌ره تو چشام»

ملاحظه می‌کنید که این بچه چگونه با ذهن و زبان کودکانه حرف را به حرف می‌چسباند و پاره پاره متن را پیش می‌برد.

شیوه‌ی سیّال ذهن، وسیله‌ی خوبی است برای تخلیه‌ی ذهن و افشای آن چه که در ذهن راوی وجود دارد. نویسنده با استفاده از این شیوه و به بهانه‌ی این که شخصیت داستان و یا راوی‌اش، وضعیت طبیعی و عادی ندارد (بیش‌تر این شخصیت‌ها یا بچه‌اند و یا مست و خل‌واره) تمام آن چه را که در حالت عادی و طبیعی و از زبان آدم سالم و عاقل نمی‌تواند بازگو کند، به ترفندی زیبا و منطقی باورپذیر بیان می‌کنند. در حقیقت نویسنده در پوست و جلد یک شخصیت غیرعادی و ناسالم کمین کرده، مکنونات و درونیات خود را آن گونه که می‌خواهد، بیرون می‌ریزد. او می‌داند که راست را یا باید از بچه شنید یا از دیوانه، دیوانه‌ای بهلول‌وار، چنان که شخصیت رمان «خشم و هیاهوی» ویلیام فاکنر از سلامت روحی و روانی چندانی برخوردار نیست.

موضوع داستان به شیوه‌ی سیّال ذهن، عبارت است از حرکت و سیلان پیوسته و نامنظّم و آشفته و پایان‌ناپذیر ذهن یک یا چند شخصیت. سیّال ذهن، به لایه‌های ذهنی پیش از گفتار مربوط است. لایه‌های گفتار همراه با نظم و عقل و منطق است. معمولاً وقتی حرف می‌زند پیش از ادای کلمات و ارایه‌ی گفتار، می‌کوشد آن را برحسب زمان مرتب کند و با منطق بیاراید و کلماتی را که با هنجارهای اجتماعی در تضاد است بر زبان نیاورد و به نوعی آن‌ها را سانسور و کوتاه کند.

☑ «زاویه‌ی روایت دوم شخص»

شیوه‌ی دیگری که در داستان‌نویسی معاصر تا اندازه‌ای رواج پیدا کرده، زاویه‌ی روایت دوم شخص است. نویسنده در این شیوه، مستقیماً شخص یا اشخاص داستانش و در حقیقت خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد و داستان را روایت می‌کند. به همین خاطر به این زاویه، زاویه‌ی روایت خطابی نیز می‌گویند. این شیوه خواننده را به عنوان یکی از شخصیت‌ها وارد متن

می‌کند و همین باعث می‌شود تا خواننده خود را در ساخت ماجرا شریک و سهیم بداند. بنابراین نوعی کشش به حساب می‌آید تا خواننده متن را بخواند و ادامه دهد. البته به درستی روشن نیست که خواننده همان مؤلف است یا شخص دیگری که ممکن است سوم شخص باشد.

نمونه داستان‌هایی که با این زاویه نوشته شده‌اند، هر چند اندک‌اند، اما به عنوان شیوه‌ای در میان شیوه‌های قابل اعتنا و در خور توجه‌اند.

● **نمونه‌ی نخست: داستان کوتاه «بید، دریاچه، قو»**

این داستان را حسن عالی‌زاده نوشته که در این‌جا به گزاره‌های آغاز داستان بسنده می‌کنیم:

«وقتی شیشه رومه می‌گیره و تو دیگه چیزی جز مه نمی‌بینی. سرتو می‌ذاری رو زانوت و با خودت می‌گی چه فایده. بعد یادت می‌افته ازون دریچه‌ی گرد با بید مجنونی که سرشو خم کرده تو دریاچه و نگاه می‌کنه به آب و اون قوی سفیدی که وسط کوچیک ابری کشیده و داره خواب می‌بینه. بعد بلن می‌شی لباستو می‌پوشی.

یه روز ازت پرسیدم: چرا صوباکه بچه‌ها خوابن تو می‌ری بالای اون درخت کاج و منتظر می‌شی که بارون بیاد؟

گفتی: اگه توام یه مرتبه بیای، دیگه همیشه دلت می‌خواد بری بالای اون درخت. ازون جا من چیزایی می‌بینم که کسی نمی‌بینه».

● **نمونه‌ی دوم: داستان کوتاه «کینه‌کشی» نوشته‌ی محمود گلاب درّه‌ای**

«کشتن که سهله، هی بگیری و هی بریزی و هی بذاری. بدون که سر سوزنی از بذری روکه می‌پاشی، هنوز نپاشیدی. چه پاشیدی؟ چه می‌کنی؟ تا حالا فکر کردی؟ حالا فکر کسی روکردی؟ به بزرگی دام بزرگت، اگه یه بار فقط یه بار با یکی، حالا هر کی، تو خونه یاکنار رودخونه، بغل پونه، پاها پتی، با بوی بابونه یاکاکوتی پس از خوردن دو سیخ کباب با نون سنگک با یه کاسه ماست، یه لقمه تو، یه لقمه او...».

● **نمونه‌ی سوم: داستان کوتاه «پاگرد سوم» نوشته‌ی یارعلی پورمقدم**

«... هیچی نگو، ساکت! خیلی قشنگ می‌زنه، نه؟ اگه بدونی مامان چقدر این نوار را دوست داره، شاید باورت نشه. می‌گه آهنگ یه چوپونه‌ست که توی رعد و برق واسه بره‌ای که پاش شکسته، نشسته داره نی می‌زنه، کاش عادت نداشت در اتاقشو ببنده، می‌ذاشت ما هم بشنویم. اونوقت شاید تو هم سرحال می‌اومدی. می‌رفتی یه آب به سر و صورتت می‌زدی...».

- **نمونه‌ی چهارم: داستان کوتاه «اگر این دست...» نوشته‌ی مهدی سحابی**

«بغلش می‌کنی. سرش را به سینه‌ات تکیه می‌دهی. گردنش هنوز لق می‌زند. دستش را دراز می‌کنه...».

☑ «زاویه‌ی سوم شخص»، دانای کلّ محدود.

شمار فراوانی از داستان‌ها از زبان سوم شخص (او) روایت می‌شوند. در این شیوه، همیشه یک (او) حضور دارد که ماجراهای داستان را روایت می‌کند. راوی سوم شخص می‌تواند همواره و در همه جا پا به پای آدم‌ها و رویدادهای داستان برود و حضور داشته باشد. این حضور همیشگی در کارزار داستان، از راوی (او)، شخصی آگاه به زمان و مکان و دانایی مؤثّر و فعال، ساخته و جلوه می‌دهد.

دانایی هر راوی به میزان حضور و نظارتش در ساخت و پرداخت حادثه‌ها و پیگیری رویدادها و پی رفت‌ها و کنش‌های آدم‌ها در طول متن داستان، بستگی دارد. بنابراین گاهی (او) به یکی از شخصیت‌ها (آدم‌ها) محدود و خلاصه می‌شود. چنان که در رمان «کلیدر» نوشته‌ی محمود دولت‌آبادی هر جا که «مارال» یکی از شخصیت‌های اصلی و محوری داستان می‌رود، راوی هم دنبالش می‌رود. در این زاویه، راوی با آن که می‌تواند گوشه‌های پنهان رویدادها و ماجراها را ببیند، هنگامی که در برابر آدم‌ها و کنش‌هایشان قرار می‌گیرد، تنها خواهد توانست لایه‌های بیرونی و آشکار رفتارها و کنش‌ها را دریافته، تحلیل کند. زیرا هر کس به اندازه‌ی آگاهی و دانایی‌اش می‌تواند درباره‌ی آدم‌ها، اشیاء، رفتارها، داوری و دخالت کند. از سوی دیگر می‌دانیم که رفتارها و کنش‌های انسانی دارای فرایندی پیچیده و تحلیل‌ناپذیرند. برای همین است که روان‌شناسان در تحلیل بسیاری از رفتارها درمی‌مانند و سکوت می‌کنند. پس در این زاویه‌ی روایت، ما با یک عقل کل رو به روییم که آن بالا نشسته، همه چیز را می‌بیند و همه چیز را می‌داند. همین ویژگی (ویژگی همه چیزدانی و همه چیزبینی) دست او را باز می‌گذارد تا فعال مایشاء باشد و هر کاری که دلش می‌خواهد انجام دهد. اساساً در این گونه داستان‌ها، راوی نقش و نمود دخالت‌گرانه و تأثیرگذارانه دارد.

این آدم مقتدر و دانای کل هرگز به خواننده اجازه نمی‌دهد که از او بپرسد این همه دانایی و آگاهی را درباره آدم‌ها و رویدادهای داستان از کجا به دست آورده است؟

گوش‌های این راوی صدرنشین می‌تواند حتی صداهایی با فرکانس‌ها و طول موج‌های بسیار پایین را بشنود و چشم‌هایش قادر است تا نادیدنی‌ها را به آسانی ببیند. بنابراین جایی برای چشم و گوش خواننده باقی نمی‌ماند. خواننده منفعل و گوینده (راوی که همان نویسنده است) فعال است. در بعضی از داستان‌هایی که با این زاویه روایت نوشته می‌شوند. نه تنها خواننده و مخاطب بلکه حتی آدم‌های داستان نیز از خود اراده‌ای ندارند و گاهی به صورت آلت دست نویسنده در می‌آیند.

با این همه، برخی از داستان‌شناسان و منتقدان ادبیات داستانی استقلال زاویه‌ی روایت سوم شخص را زیر سؤال می‌برند. آن‌ها بر این باورند که چیزی به نام سوم شخص اساساً وجود ندارد. سوم شخص (او) همان اول شخص (من) دور شده است. به این ترتیب که (او) همان (من) است، منتها کمی از (من) دور شده است و در اصل این دو زاویه‌ی روایت یکی‌اند.

در این نگاه، (من) همان «او»ی نزدیک شده است. بدون آن که این نظرات رد یا قبول شود، باید گفت که تقسیم‌بندی زاویه‌های روایت و اشخاص راوی، برگرفته از صیغه‌ها و ساخت‌های شخصی در دستور زبان فارسی است.

در دستور زبان فارسی سه شخص بیش‌تر نداریم؛ ۱. من ۲. تو ۳. او. تمام گزاره‌ها و فعل‌ها به وسیله‌ی این سه شخص روایت می‌شوند، حتی اشخاصی مانند «ما»، «شما» و «آن‌ها» شکل جمع همان سه شخص اولیه‌اند. به زبان ساده‌تر می‌شود گفت که «ما» همان دو یا چند «من»، «شما» همان دو یا چند «تو» و «آن‌ها» همان دو یا چند «او» است.

از این‌ها که بگذریم، زاویه‌ی سوم شخص (دانای نامحدود) در کنار گستردگی و حضور راوی در داستان، عیب‌های بزرگی دارد و آن، عبارت است از:

۱. دخالت راوی (نویسنده).
۲. انفعال خواننده.
۳. دور شدن داستان از حقیقت مانندی و باورپذیری.

☑ «زاویه‌ی روایت سوم شخص»، دانای کل نامحدود

در گفتار پیش زاویه‌ی روایت دانای کل را بررسی کردیم و روشن شد که دانایی راوی حداقل به دو صورت است.

در صورت اول که همان دانایی محدود است، راوی دانایی‌اش را به اشخاص و حوادث مشخص و معلوم، محدود می‌کند. به عبارتی دیگر راوی در جاهایی حضور پیدا می‌کند که شخص یا اشخاص و... حضور دارند.

به نوعی حضور موقت و بیرونی در این زاویه مطرح است.

اما گاهی راوی، پا از این فراتر می‌گذارد و در پیدا و پنهان آدم‌ها و رویدادها، حاضر می‌شود و زیر و بم ماجراها را بر ملا می‌سازد.

راوی در این زاویه حتی اندیشه‌ی اشخاص و کنش انجام نگرفته را با شمّ کنجکاوانه خود در می‌یابد و پیش از آدم‌ها و بروز رویدادها، آن‌ها را اجرا می‌کند.

یعنی هیچ‌گونه محدودیتی را بر نمی‌تابد.

بیش‌تر داستان‌هایی که براساس ذهنیت صرف نویسنده استوارند با این زاویه، روایت می‌شوند.

دیدگاه دانای کل نامحدود، یکی از زاویه‌هایی است که در آن راوی (نویسنده) به خود اجازه می‌دهد از سطوح بیرونی آدم‌ها و رویدادها گذشته و به لایه‌های درونی و ژرفنای روح و روان اشخاص و ذات سیال اندیشه‌ها، فکرها و رویدادها نقب زده، جهان ژرف را بکاود.

این توانایی که ویژه‌ی نویسندگان خاصی است، به آن‌ها کمک می‌کند تا اقتدارگرایانه و مداخله جویانه، در متن حضور یابند و سهم و نقش شخصیت‌ها، روند طبیعی رویدادها و حتی فراروی متن را در ذهن و زبان مخاطب و خواننده، کاهش دهند.

استفاده از این زاویه‌ی روایت در نوشتن داستان‌ها و متن‌های روان‌شناسانه و درون‌کاوانه، مناسب است، اما هنگامی که نویسنده (راوی) همه‌ی آن چه را که مربوط به کنش آدم‌ها و طبیعت رفتارها و روند رویدادها و حوادث داستانی است، یک تنه و به طرز معجزه‌آسایی دریافت و پرداخت می‌کند. نه چیزی از یک متن مستقل باقی می‌ماند و نه از مخاطب. مخاطبی که امروزه بخشی از آفرینش داستان بر دوش اوست.

در قالب داستان کوتاه، به دلیل تنگی جا و کوتاهی متن. زاویه‌ی دانای کل نامحدود، کارایی لازم را ندارد. در صورتی هم که نویسنده‌ای داستان را از این زاویه عقل کلی روایت کند، هرگز نمی‌تواند خود را پشت سر آدم‌های داستانش پنهان کند و حوادث را حوادثی طبیعی و باورپذیر جلوه دهد.

در قالب‌های بلند و از جمله در رمان می‌توان از این زاویه روایت استفاده کرد.

پیش از این نیز گفته شد که انتخاب زاویه‌ی روایت، **بستگی تنگاتنگ با** نوع نگرش و جهان‌بینی نویسنده دارد. نوع نگرش و **جهان‌بینی نویسنده هم** محصول شرایطی است که در آن زندگی می‌کند. **بنابراین با توجه به شرایط** زمانی و فلسفه‌ی فکر، امروزه **دانایی کل و عاقلیت کل خریدار چندانی ندارد.**

چراکه تک صدایی جایش را به چند صدایی و تکثّر می‌دهد و همه‌ی این‌ها، چه بخواهیم و چه نخواهیم، در هنرها واز جمله در داستان‌نویسی مطرح است. به گونه‌ای که رد و یا انکار آن به دشواری امکان‌پذیر است.

☑ «زاویه‌ی مکاتبه ای» یا نامه‌نگاری

قالب نامه از دیرباز در نگارش وجود داشته و یکی از بهترین وسیله و بهانه، برای درد دل کردن و بیرون ریختن مکنونات درون و اندیشه‌ی نهفته در ضمیر انسان به شمار می‌رود.

نامه پیش از آن که به عنوان زاویه‌ی روایت داستانی باشد، خود به مثابه یک قالب نگارشی است. با این قالب می‌توان بسیاری از رازها و کرشمه‌ها را باز گفت. حتی می‌توان به وسیله‌ی نامه سخنانی را که بر اثر شرم و حیا قابل بازگو کردن نیستند، بر زبان آورد. نامه‌های عاشقانه این گونه‌اند.

نامه‌نگاری کاربردهای دیگری نیز دارد. یکی از این کاربردها، جنبه‌های آموزشی آن است. گاهی برخی از اندیشمندان و مردان سیاست و اجتماع، با استفاده از قالب نامه‌نگاری، مسایل و مشکلات زمانه را مطرح کرده، آموزش‌های لازم را ارایه می‌کنند. به چند نمونه از این نامه‌ها اشاره می‌کنم.

۱. نامه‌های پدری به دخترش

جواهر لعل نهرو زمانی که به علت مبارزات استقلال خواهانه در زندان هند به سر می‌برد، طی نامه‌های فراوانی، مسایل و مشکلات هند و جهان و هم‌چنین یک دوره تاریخ تکامل جوامع انسانی را برای دخترش، ایندیرا گاندی، نوشت و فرستاد. حتی مواد اولیه‌ی تاریخ سه جلدی «نگاهی به تاریخ جهان» همین نامه‌های نهرو به ایندیرا است. (این کتاب‌ها، سال‌ها پیش به فارسی برگردانده شده‌اند).

۲. نامه‌های نام‌آوران

این نامه‌ها که اخیراً به صورت کتاب و به زبان فارسی ترجمه و چاپ شده است، مجموعه‌ای از نامه‌های هنرمندان و نویسندگان بزرگ جهان را در بر دارد. در این کتاب از وان‌گوک، نقاش بزرگ قرن نوزدهم، نامه‌ای است که رویکرد و روش هنری او را باز می‌نمایاند. ونسان در پایان نامه‌ای که برای برادرش تئودور فرستاده، می‌نویسد:

«دلم می‌خواهد آثاری بیافرینم که مانند نوای موسیقی، تسلی بخش روح دردمندان باشد. دلم می‌خواهد سیمای مردان و زنان رنجدیده عصر خود را در تابلوهایم چنان جاودان سازم که چون انعکاسی از نور آسمان به نظر آید[1]».

۳. نامه‌های نیمایوشیج

نیما، پدر شعر نو در زبان فارسی، نامه‌های زیادی به شاعران و نویسندگان دوره‌ی خود نوشته است. نیما در این نامه‌ها ضمن نقد و بررسی آثار هم عصران خود، به معرفی و دفاع از نظریه‌ی ادبی خود پرداخت. نیما در نامه‌ای به جلال آل احمد می‌نویسد:

«دوست جوان من! من شما را به هر لباسی که در بیایید می‌شناسم. چرا خودتان را از من پنهان می‌دارید. بوقلمون‌ها را پیش انداخته. می‌خواهید به من بگویید که کدخدا رستم هستید. ولی شما، او نیستید. من می‌دانم شما جلال آل احمد هستید که به این صورت در آمده‌اید».

مسایل زندگی شخصی و اجتماعی‌اش نیز در کتابی به نام نامه‌های نیما به همسرش عالیه، مطرح شده است.

نامه‌های فراوانی در تاریخ اجتماعی و ادبی ایران و جهان وجود دارد که طی آن، اوضاع زمانه تحلیل شده است.

بعضی از داستان نویسان از قابلیت‌های نامه‌نگاری در روایت داستان و پیشبرد متن و ماجرا هم استفاده کرده‌اند. در این زاویه، خط رویداد نه به وسیله‌ی گفت و گوی آدم‌ها و نه به وسیله‌ی روایت روای، **بلکه از طریق متن نامه‌هایی که یک یا دو نفر از آدم‌های داستان به هم‌دیگر می‌نویسند، شکل گرفته و به پیش می‌رود. این شگرد در سال‌های اخیر در حوزه‌ی**

---

۱. جنتی عطایی، مصطفی، صص ۱۴۴-۱۴۲.

داستان‌نویسی راه یافته است. برای نمونه‌ی روشن و بارز آن می‌توان از داستانِ «مرا ببوس» محسن مخملباف نام برد.

نویسنده در این داستان دلکش، جوانی را نشان می‌دهد که در بازجوییِ ساواک، جریان آشنایی با «مرضیه را که بعداً با او ازدواج کرده، تعریف می‌کند. نویسنده برای پرهیز از روایتِ محض و مستقیم، به سراغ شگردی می‌رود که هم راوی را از روایت یک دست و یک نواخت، نجات می‌دهد و هم خواننده را به دنبال کردن ماجرا و جریان عشق و عاشقی این دو جوان مشتاق و علاقه‌مند می‌سازد. به فرازهای کوتاهی از این نامه‌ها اشاره می‌کنم:

«... از روی عشق خودم به تو، عشق به انسان را آموختم و بی‌پروای از هر چیز از روی همین مدل، آن را به همه‌ی سمپات‌ها خواهم آموخت. دیگر کسی را که تجربه‌ی عشق ندارد، عضوگیری نخواهم کرد، عشق‌های بزرگ را از عشق‌های کوچک‌تر باید بنا گذاشت. عشق به خدا، مردم و مبارزه را از همین تمرین‌ها باید شروع کرد. به یاد تو دو گلدان یاس سفید و یک چراغ رومیزی خریده‌ام تا نور و بوی تو را استشمام کنم.

[مصطفی] و مرضیه در پاسخ به این نامه، می‌نویسد:

[تو به من آموختی که عشق با عشق‌بازی متفاوت است. عشق دست خود آدم نیست. بی خبر و بی اراده می‌آید. امّا عشق‌بازی دست خود آدم است. من از آنچه دست ساز آدمی است، بدم می‌آید. عشق مرا چنان بزرگوار کرده که نمی‌توانم راضی باشم مثل دیگران در بستر معشوقم بخوابم. من و عشقم یک وجودیم. ما در هم می‌خوابیم. درم برای آدم‌هایی می‌سوزد که پای‌بند عشق‌هایی هستند که با عشق‌بازی اثبات می‌شود. من عشق را یافته‌ام، معشوق بهانه است. اگر تا هفته‌ی دیگر طاقت نیاوردم، به خانه‌ات می‌آیم.]

[مرضیه]»

و ماجرا تا پایان داستان، به وسیله‌ی نامه‌هایی که بین عاشق و معشوق ردّ و بدل می‌شود، ادامه و گسترش می‌یابد. یعنی مصطفی و یا همان نویسنده به جای آن که در بازجویی، ماجرای داستان را بازگو کند، نامه‌ها را رو می‌کند.

بی‌شک این داستان، یکی از بهترین داستان‌های کوتاه فارسی به شمار می‌رود. داستایوسکی، نخستین داستان خود را که «مردم فقیر» نام داشت به همین شیوه و زاویه نوشت. تمام داستان، نامه‌هایی است که میان زن و مردی تنگدست رد و بدل می‌شود.

بازگویی داستان به شیوه‌ی نامه نگاری، چند نوع است

۱. نامه‌های یک طرفه. در این نوع، شخص خاصی به مخاطب یا مخاطبان خود نامه می‌نویسد. مانند رمان «از آن سوی دیوار» نوشته‌ی محمود اعتمازاده.

۲. گاهی دو نفره و دو سویه است. مانند داستان «مرا ببوس» مخملباف.

۳. وگاهی هم چند نفر به هم‌دیگر نامه می‌نویسند.

☑ زاویه‌ی یادداشت روزانه

همه‌ی نوجوانان و جوانان در برهه‌ای از زندگی دفتر خاطرات دارند. نوشتن خاطرات یکی از سرگرمی‌های گیرا و لذت‌بخش نوجوانان و جوانان و حتی قشرهایی از بزرگسالان به شمار می‌رود.

نوشتن مرتب رویدادهای روزانه هم به نوعی خاطره‌نویسی است. منتها، تفاوتی که یادداشت روزانه‌نویسی با خاطره‌نویسی دارد، این است که خاطره‌نویسی به صورت روزانه و مرتب و منظم نیست. هر وقت که رویدادی رخ بدهد، نوشته می‌شود، اما یادداشت روزانه‌نویسی، روازنه است. حتی اگر روزی هیچ اتفاقی نیفتد، نویسنده در دفترش می‌نویسد که «امروز اتفاق چشمگیری نیفتاده است». بنابراین منظم و مرتب نوشته می‌شود.

بیشتر نویسندگان بزرگ و نامدار، **یادداشت‌های روزانه داشته‌اند. مانند** یادداشت روازنه‌ی داستایوفسکی، **یادداشت‌های روزانه‌ی فرانتس کافکا،** رومن رولان، چخوف، نیمایوشیج و دیگران. **یادداشت‌های روزانه‌ی مردان** بزرگ دانش و ادب و فرهنگ به دلیل **دیدگسترده‌ی هنری و علمی و نگاه** تحلیلی به رویدادهای زندگی، **منابع بسیار مفیدی برای شناخت زمانه به شمار**

می‌آید. تاریخ‌نویسان معمولاً از این یادداشت‌ها، استفاده‌های فراوانی می‌برند.

یکی از سفارش‌های آموزگاران داستان‌نویسی به نوقلمان این است که همواره یک دفترچه یادداشت به همراه داشته باشند تا دیده‌ها و شنیده‌ها و رویدادهای روزانه را در آن بنویسند. این یادداشت‌ها در هنگام نوشتن داستان، مورد استفاده قرار خواهد گرفت.

اما زاویه‌ی یادداشت روزانه در روایت داستان چیست؟ گاهی داستان‌نویس و یا راوی داستان، تمام یا قسمتی از ماجراهای داستان را در قالب یادداشت‌های روزانه، روایت می‌کند این شیوه، بهانه‌ی منطقی برای نیل موبه‌موی رویدادهاست.

نام دیگر این زاویه‌ی روایت، «روایت یادداشت‌گونه» است. این یادداشت‌ها ممکن است دارای تاریخ و یا بدون تاریخ باشد. تاریخ آن ممکن است روزانه یا هفتگی و یا ماهانه باشد.

این شیوه روایت داستانی در آثار نویسندگان نامداری همانند ژان‌پل سارتر فرانسوی در نوشتن رمان «تهوع» و در اثر آلبرت کامو، رمان «بیگانه» به کار رفته است.

«غم‌های جوانی ورتر» اثر گوته‌ی آلمانی و تمام رمان «قمارباز» اثر داستایوسکی با این زوایه‌ی روایت نوشته شده است.

داستان نویسان ایرانی نیز از این شیوه در نوشتن داستان‌های کوتاه و بلند استفاده کرده‌اند. نمونه‌ی بارز آن داستان کوتاه «گره کور» اثر محمود اعتمادزاده و رمان «باید زندگی کرد» اثر احمد سکایی (مصطفی رحیمی) است.

ایرج علی آبادی نیز داستان کوتاه «افلیج» را با این زاویه‌ی روایت نوشته است. به فرازهایی از این داستان توجه کنید:

«شنبه ۲۰ خرداد»

مدرسه‌ی من تعطیل شده است. پنج روز است که از خانه بیرون نرفته‌ام.

پنج روز است که من از اجتماع دور افتاده‌ام.

پنج روز است که چشم‌های من جز در و دیوار مأنوس اتاق و هیکل‌های آشنای اهل خانه‌ام چیزی را ندیده است...

پنج روز، پنج روز. وقتی به این فکر می‌افتم که پنج روز است از خانه بیرون نرفته‌ام، دلم می‌خواهد بترکد...

از نگاه‌های دیگران خسته شده‌ام.

دوشنبه ۲۲ خرداد

امروز لباس پوشیدم تا دم اتاق رفتم. نمی‌دانم چرا برگشتم. باز همان نگاه‌ها از دیواره‌ی اتاقم به داخل می‌ریخت. این خیلی درد است. من یک افلیجم. من بازیچه‌ی کی لحظه‌ی سرخوشی طبیعت بودم. می‌خواهم فریاد کنم: «کسانی که می‌خواهند خلقت خدا را تماشا کنند به اتاق من، به دنیای خاموش من بیایند. اما نه با آن نگاه‌ها!!»[1]

این روایت‌های یادداشت‌گونه معمولاً از زبان اول شخص نوشته می‌شوند. نویسنده با گزینش روزها و رویدادها، در واقع زمان را تلخیص کرده و رویدادها و روزهای غیر ضرور را حذف کرده است.

در داستان افلیج که فرازهایی از آن نقل شد، نویسنده زندگی یک معلول را از زبان من راوی (اول شخص) که نزدیکی و صمیمت زیادی نیز دارد در قطعه‌های زمانی کوتاه و مشخص شده، به تصویر می‌کشد.

قید تاریخ روز، باعث می‌شود که داستان‌نویس گذشت زمان را نشان دهد و با این گذشت زمان، تغییر را دنبال کند. در غیر این صورت نویسنده می‌بایست زمان را پیوسته و یک نفس، پشت سر هم روایت کند. و چه بسا که رویدادهای اضافی و غیرضرور نیز می‌بایست روایت می‌شدند.

هر چند در این شیوه روایت داستان‌های زیادی نوشته نشده است، اما همین قدر که نام برده شده، می‌تواند توانایی و دیدگاه آن را به خوبی نشان دهد.

---

۱. خلیلی، محمد و فعله‌گری، مصطفی، همیان ستارگان، ج اول، صص ۱۷۸-۱۷۷.

بنابراین برای آشنایی بیش‌تر داستان‌نویسان جوان پیشنهاد می‌شود که داستان‌های نام برده شده، خوانده شود. آن‌گاه یک داستان کوتاه با این زاویه روایت بنویسید.

☑ زاویه‌ی روایت نمایشی و فراخ منظر

به غیر از زوایای روایتی که تاکنون نام برده شده و نمونه‌هایی از آن‌ها یادآور شد، نویسندگان از پیوند پاره‌ای زاویه‌ها و روایت‌ها، داستان را بیان می‌کنند.

یکی از این زاویه‌ها، زاویه‌ی فراخ منظر است. در این شیوه، داستان‌نویس همانند عکاس، دریچه‌ی نگاه دوربین (دیافراگم) خود را بازتر و گسترده‌تر می‌کند تا فضا و محیط بیش‌تری را درون کادر بیاورد.

داستان‌نویس در این شیوه روایت، از گوشه‌ها و لایه‌هایی سخن می‌گوید که در نگاه اول، مانند زاویه‌ی دانای کل نامحدود است، اما در حقیقت نگاه فراتری به شمار می‌رود.

میر صادقی در کتاب «عناصر داستان» می‌نویسد:

گاهی نویسنده، لحظه‌هایی را ثبت می‌کند که حالت مستمر و دایمی دارد. مانند آغاز داستانِ «مردی که نفسش را کشت» نوشته‌ی صادق هدایت:

«میرزا حسین علی هر روز صبح سر ساعت معین با سرداری سیاه، دگمه‌های انداخته، شلوار اتو زده و کفش مشکی براق گام‌های مرتب بر می‌داشت و از یکی از کوچه‌های طرف سرچشمه بیرون می‌آمد. از جلوی مسجد سپه‌سالار می‌گذشت. از کوچه‌ی صفی‌علیشاه پیچ می‌خورد و به مدرسه می‌رفت. در میان راه اطراف خودش را نگاه نمی‌کرد. مثل این که فکر او متوجه چیز مخصوصی بود. قیافه‌ای نجیب و با وقار، چشم‌های کوچک، لب‌های برجسته و سبیل‌های خرمایی داشت. ریش خودش را همیشه با ماشین می‌زد، خیلی متواضع و کم حرف بود.»

در این توصیف، نوعی حالت همیشگی و استمرار دیده می‌شود. این همان

صحنه‌ی فراخ منظر است، زیرا نویسنده در چندگزاره‌ی پیوسته، بدون هیچ کم و کاستی، تمام ویژگی‌ها و توصیف‌های ظاهری، شخصی را به تصویر می‌کشد.

بزرگ علوی هم در داستان کوتاه «دزآشوب» از پیوند صحنه‌ی روایت فراخ منظر و نمایشی، بهره‌برداری خوبی کرده است.

نخست صحنه‌ی روایت فراخ منظر:

«در زمستان من بخاری را پر از هیزم می‌کردم. همین که اتاق گرم می‌شد، مش حسین علی هم چپق خود را چاق می‌کرد و ما اگر نه هر شب، اقلاً هفته‌ای سه، چهار شب تا نیمه شب با هم صحبت می‌کردیم. راجع به گرانی، جنگ و اوضاع ایران گپ می‌زدیم. مش حسین علی گاهی از زنش، از بچه‌اش، از افکار و عقایدی که درباره‌ی روزگار و آخرت دارد، برای من تعریف می‌کرد.»

نویسنده به این جا که می‌رسد، ناگهان شیوه‌ی روایت را عوض می‌کند و از گفت‌وگو برای نمایشی شدن و نشان دادن فضا و صحنه استفاده می‌کند:

«ـ آقا ما بدبختیم، و الا اگر من سواد داشتم یه چیزی می‌شدم. برای همینه که دلم می‌خواد این دختر من یه چیزی بشه....»

و بی درنگ بر می‌گردد به شیوه‌ی روایت قبلی:

تمام زندگی مش حسین علی دور دخترش می‌چرخید. ما از هر چیزی که در این دهکده‌ی حقیر اتفاق می‌افتاد صحبت می‌کردیم، اما بالاخره گفت‌وگو با حمیده، دختر مش حسین علی، شروع می‌شد و یا با او پایان می‌یافت....»

پس از روایتی فراخ منظر، نویسنده برای نمایشی کردن داستان دوباره از گفت‌وگو استفاده می‌کند:

«حالا مش حسین علی چرا همین جا نمی‌ذاریش مدرسه؟

چه مدرسه‌ای آقا؟ این‌جا خود مدیر مدرسه‌اش شش کلاس ابتدایی را زورکی خونده، از این گذشته، دختر من الان کلاس هشتمه. این‌جا تا کلاس چهارم بیش‌تر نداره.»

از این شیوه‌ی پیوندی می‌توان نتیجه گرفت که در بیان داستان معمولاً دو حوزه وجود دارد:

۱. حوزه‌ی گفتن.

در این حوزه، داستان‌نویس همه چیز را از زبان خود یا راوی داستان توصیف و یا فقط روایت می‌کند. بنابراین گاهی به این حوزه، حوزه‌ی روایت نیز گفته می‌شود.

۲. حوزه‌ی نمایش یا نشان دادن.

در این حوزه، داستان‌نویس باید با استفاده از عناصر و ابزار، به جای توصیف کردن و نقش، صحنه یا فضا، ویژگی‌های اشخاص، اشیاء و یا حتی طبیعت را نمایش بدهد، نشان بدهد. بنابراین به این حوزه، حوزه‌ی تصویر یا نمایش هم گفته می‌شود.

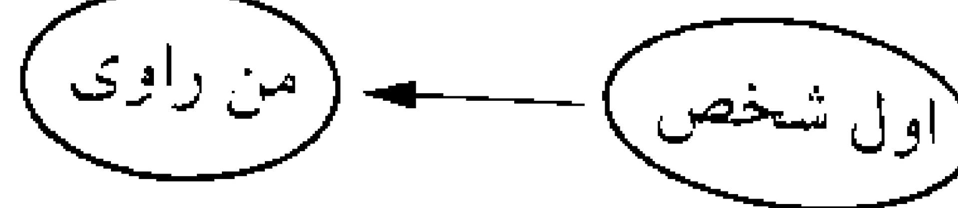
در حوزه‌ی نشان دادن نسبت به حوزه گفتن، دست کم دو برجستگی و ویژگی دیده می‌شود:

الف: نویسنده از گنجایش‌های زبان و کارکردهای واژه‌ها برای تصویرسازی و نشان دادن استفاده می‌کند. برای همین است که می‌گویند: «برای چشم‌ها بنویسید نه برای گوش‌ها.»

ب: خواننده و مخاطب، وادار به فعالیت ذهنی می‌شود.

برآیند این دو سبب می‌شود تا خلاقیت و نوآوری در دو سو، هم از سوی نویسنده و هم از سوی مخاطب و خواننده متن پدید آید.

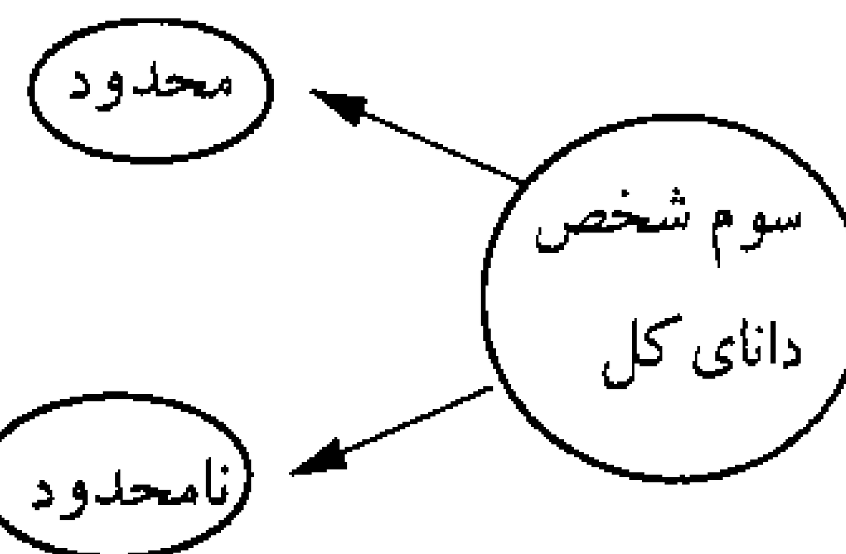
زاویه‌های مهم در روایت داستان



مثال: در تاریکی، دخترک را نشناختم. جلوتر رفتم؛ خودش بود.



مثال: در تاریکی، دخترک را نمی‌شناسی. جلوتر می‌روی. خودش است.



مثال: او را در تاریکی نشناخت. معلوم نبود کیست.

مثال: او را در تاریکی نشناخت جلوتر رفت. اما او پدرش بود.

کارگاه شماره بیست:

۱. داستانِ «حیاط خلوت» دارای کدام زاویه روایت است؟
۲. این داستان را از زبان راوی اول شخص، بازنویسی کنید. در این صورت چه قسمت‌هایی از داستان را نمی‌توان نوشت؟
۳. اگر این داستان را از نگاهِ دوم شخص بنویسید، چه تغییراتی در آن ایجاد خواهد شد؟

گام پنجم

کشمکش

الف) واژه‌شناسی

برای واژه‌ی کشمکش در زبان فارسی، معادل‌ها و مترادف‌های زیر وجود دارد:

۱. درگیری؛
۲. جدال؛
۳. زد و خورد؛
۴. نبرد؛
۵. آورد و آوردگاه؛
٦. ستیز؛
۷. جنگ؛
۸. تنش؛
۹. رویارویی؛
۱۰. کشاکش؛
۱۱. هماوردی.

واژه‌ی پیوندی درکشمکش از دو بخشِ «کش» که ساختِ امری از ریشه‌ی «کشیدن» و بخشِ «مکش» ساخت نهی از همان ریشه‌ی (مصدر) کشیدن، فراهم شده است. در زبانِ انگلیسی، واژه‌ی Conflict، کشمکش معنا می‌دهد.

ب) معنی‌شناسی (تعریف)

در حوزه‌ی داستان نویسی، عنصر کشمکش یکی از **سازه‌های مهم و** تأثیرگذار به شمار می‌رود.

کشمکش، زمانی پدید می‌آید که بین **دو نفر، دو جانور، یک نفر و** طبیعت، **یک نفر با درون خودش، یک نفر با نظم جامعه و یا دو جامعه با هم**

سازگاری و «همگرایی» خود را از دست بدهند و ناسازگاری و «واگرایی» را آغاز کنند. به زبانی دیگر، هرگاه تعادل و آرامش میان اشخاص داستان در اثر بروز رفتارهایی از بین برود، و درگیری و نزاع شروع می‌شود.

داستان نویسان به خوبی می‌دانند که بدون وجود کشمکش و جدال، داستانِ جذاب و پرکششی نخواهند داشت. بنابراین کاربردهای کشمکش را به طور اختصار و فهرست‌وار یادآوری می‌کنیم:

۱. گسترش و میدان دادن به پیرنگ داستان؛

۲. پیشبرد رویدادها؛

۳. فضاسازی؛

۴. شخصیت‌پردازی؛

۵. ایجاد کشش و همراه کردنِ خواننده با داستان؛

۶. افزایش جذابیت و بیدار کردن حس کنجکاوی و ایجاد تعلیق و «هول و ولا» در خواننده؛

۷. نجات دادنِ خط طولی یا عرضی داستان از حالت رکود و یک نواختی.

۸. ایجاد هیجان در خواننده.

عنصر کشمکش، نقش پیشبرنده‌ای در روند رویدادهای داستان بر عهده دارد. عنصری که «لئونارد بیشاب» در کتاب «درس‌هایی درباره‌ی داستان‌نویسی» از آن به عنوانِ خط اصلی داستان یاد می‌کند. وی در صفحه‌ی ۲۶۶ کتاب خود می‌نویسد:

«همه‌ی داستان‌ها براساس سه خط اصلی نوشته می‌شوند. اما هر کدام از این سه خط، گنجایش فنون و ساختارهای مختلف داستان نویسی را دارند. به علاوه به راحتی می‌توان آن‌ها را از هم تشخیص داد. انسان بر ضد خودش، انسان بر ضد انسان و انسان بر ضد طبیعت.»

ج) فایده‌ی کشمکش برای خواننده‌ی داستان.

درگیری به عنوان یک سازه، خواه ناخواه تأثیرات متفاوتی بر خوانندگانِ داستان می‌گذارد. اگر خوانندگانِ داستان را به طور کلی به دو دسته تقسیم کنیم، فایده‌ی کشمکش در خواننده، دست کم در دو حوزه قابل بررسی و تحلیل خواهد بود.

- **حوزه‌ی نخست: خواننده‌ی کم تجربه و آماتور.**

خواننده‌ی کم تجربه معمولاً به خواننده‌ای اطلاق می‌شود که به تازگی خواندن داستان را در پیش گرفته و طبیعتاً داستان‌های ساده و سر راست آسان‌یاب را برای مطالعه بر می‌گزینند. چنین خواننده‌ای با خواندن آثار داستانی، در پی هیجان و ماجراست و طبیعتاً از درگیری‌های موجود در داستان، لذت می‌برد. اساساً یکی از آماج‌های ادبیات داستانی، لذت بخشی به خواننده است. لذت بردن از خواندن آثار داستانی در میانِ خوانندگانِ گوناگون است، اما امری واجب و حتمی به شمار می‌آید.

- **حوزه‌ی دوم: خواننده‌ی حرفه‌ای.**

خواننده‌ی حرفه‌ای که در جست و جوی لایه‌های ژرف و با ارزش در داستان‌هاست، عنصر کشمکش را به عنوانِ سازه‌ای لازم و مفید نیاز دارد.

د) ریشه‌شناسی کشمکش

پیدایش کشمکش را به صورت نمودار زیر می‌توان نشان داد:

... نیروی مخالف ⇐ هدف ⇐ شخص درگیر ⇐ کشمکش

روند کشمکش نیز به شکل زیر قابل پیگیری است:

... گسترش بحران ⇐ اوج ⇐ **کشمکش بعدی**

ﻫ) گونه‌شناسی کشمکش

کشمکش را از زاویه‌های گوناگون تقسیم کرده‌اند، از قبیل کشمکش درونی و کشمکش بیرونی. اما مشهورترین نوع تقسیم‌بندی، براساس طرف‌های درگیری است که عبارتند از:

۱. کشمکش آدمی با طبیعت و پدیده‌های آن؛
۲. کشمکش آدمی با آدمی؛
۳. کشمکش آدمی با خودش (درون خودش)؛
۴. کشمکش آدمی با سرنوشت؛
۵. کشمکش آدمی با جامعه؛
۶. کشمکش جامعه با جامعه (تقابل دو نظم اجتماعی یا فلسفی).

(۱)

☑ «کشمکش آدمی با طبیعت»

یکی از قدیمی‌ترین درگیری‌های آدمی بر روی کره‌ی زمین، درگیری با عوامل طبیعی بود. عواملی که باعث ترس و وحشت و مرگ بشر می‌شد. تاریکی، رعد و برق، آتش‌فشان، سیل، زمین‌لرزه، موج‌های خروشان، صخره‌های بلند، جانوران وحشی، آفتاب تند و سوزان راه‌های ناهموار، خاک سفت و سخت، گرسنگی، تشنگی و.... آدمی در اثر نشناختن ماهیت این عوامل، در برابر آن‌ها احساس ناتوانی می‌کرد و خواه ناخواه با آن‌ها رو به رو شده، می‌جنگید. بعدها در اثر شناخت بیش‌تر و ابزار مناسب، آدمی توانست بر بسیاری از این عوامل پیروز شود. اما پدیده‌هایی مانند زمین‌لرزه، سیل، آذرخش (رعد و برق) آتش‌فشان و امواج سهمگین دریا، هم‌چنان در مقابل آدمی ایستاده‌اند.

این صف‌آرایی و رفتار در ادبیات و فرهنگ مکتوب آدمی نیز وارد شده و به شکل‌های گوناگون نمود پیدا کرده است. در این نوع کشمکش، همواره در یک سو انسان قرار می‌گیرد و در سوی دیگر طبیعت. در سوی نخست که «انسان» است، اراده و آهنگی برای پیروز شدن دیده می‌شود و در سوی دیگر که طبیعت قرار دارد، به جای اراده و قصد، قانونمندی‌های فیزیکی و طبیعی قد علم کرده‌اند.

به بیانی دیگر، طرف انسانی، آگاهانه و با میل و اراده وارد جدال و درگیری می‌شود، در حالی که طرف مقابل (طبیعت و پدیده‌های طبیعی) بنا به ماهیت قانونی و روال ذاتی خود در برابر اراده‌ی آدمی، ایستادگی به خرج می‌دهد. مثلاً اگر در داستانی یک نفر با پدیده‌ی سرما روبه‌رو شود، سرما هیچ‌گونه دشمنی اندیشیده‌ای با آدمی ندارد، اما آدم داستانی، برای زنده ماندن و نجات از آسیب سرما، ناگزیر است با آن بستیزد. این ستیز، اراده‌ی و همراه با اندیشه‌ی قبلی و ابزار دست‌ساز صورت می‌گیرد. اگر طرف آدمی برای مقابله با سرما از خرد و تجربه وابزار بهره می‌گیرد، طرف دیگر (طبیعت و...) از نوامیس طبیعی و قوانین و قانونمندی‌های حاکم بر پدیده‌ها استفاده می‌کند. راز افزایش دانسته‌های بشری و ساخت دست‌افزارهای گوناگون و پیشرفت و دسته‌بندی دانش‌ها، در این نکته نهفته است که طرف مقابل آدمی، کر و کور و لال است. بنابراین پیروزی بر آن بسیار دشوار است و جدال، جدالی نابرابر به حساب می‌آید.

ادبیات داستانی، نمونه‌های روشن و برجسته‌ای از این گونه کشمکش در خود دارد. پیدا کردن این نوع کشمکش در داستان‌ها، پژوهش لذت‌بخشی برای هنرجویان حوزه‌ی داستان‌نویسی و نوقلمان خواهد بود. **در این‌جا به** چند نمونه از درگیری آدمی با طبیعت اشاره کرده، **مطالعه‌ی این داستان‌ها و** داستان‌های مشابه را به دوستداران داستان و **داستان نویسی پیشنهاد می‌کنم.**

۱. زورق بی بادبان (قایق بی حفاظ)[1]

«استفان کرین» در این داستان، **ماجرای چهار سرنشین یک کشتی غرق** شده را روایت می‌کند که **با یک قایق کوچک در حالی که با موج‌های دریا**

---

۱. کرین، استفان، زورق بی حفاظ.

درگیر می‌شوند و دست و پنجه نرم می‌کنند و یک نفرشان غرق می‌شود، به ساحل می‌رسند.

۲. پیرمرد و دریا

«ارنست همینگوی» در این داستان ماندگار، سرگذشت ماهیگیری را تعریف می‌کند که پس از شکار یک ماهی بزرگ و خوشحالی بسیار با چند کوسه روبه‌رو می‌شود که برای خوردن ماهی پیرمرد که هنوز در آب است، با پیرمرد به نبرد بر می‌خیزند. پیرمرد در این داستان به جای آن که فقط با کوسه‌ها روبه‌رو باشد با امواج سر سخت و مرگ‌آفرین دریا نیز دست به گریبان است.

۳. گرگ‌ها زمستان ندارند.

۴. سیل غزنین

بیهقی در کنار توصیف‌های درخشان خود، جلوه‌هایی از نبرد سیل و آدمی را به نمایش می‌گذارد.

۵. رمان «موبی دیک»

نوشته‌ی هرمان ملویل.

(۲)

☑ «کشمکش آدمی با آدمی»

پس از طبیعت و نیروهای موجود در آن که همواره در برابر آدمی صف‌آرایی کرده‌اند و همه‌ی کوشش‌های آدمی در طول تاریخ در راستای چیره شدن بر طبیعت و پدیده‌های طبیعی متمرکز شده است، کشمکش آدمی با آدمی یکی از بیرونی‌ترین و چشمگیرترین درگیری‌ها به شمار می‌آید. آن چه درگیری میان آدمیان را از نبرد آدمی با طبیعت جدا می‌کند، پیچیدگی مبارزه آدمی با آدمی است. بیرونی بودن این کشمکش لزوماً به معنای سادگی در قاعده‌ی بازی نیست.

چرا که طبیعت با همه‌ی رمز و راز ناشناخته‌اش از آن جا که از یک سری روابط و قانونمندی‌های قابل شناسایی پیروی می‌کند، هرگز به پیچیدگی رفتارهای آدمیان نمی‌رسد.

ریشه‌ی این پیچیدگی در وجود اندیشه و نیروی فکر آدمی نهفته است.

اگر در کشمکش آدمی با طبیعت، یک سوی درگیری (آدمی) با شعور است و سوی دیگر (طبیعت) بی شعور، در کشمکش نوع آدمی با آدمی، هر دو طرف دعوا با شعورند و گاه از قواعد غیرقابل پیش‌بینی (دسیسه، نیرنگ و...) استفاده می‌کنند.

بنابراین فهم روند درگیری و سرانجام آن، دشوار است.

درگیری آدمی با آدمی ممکن است:

۱. گفتاری باشد؛

۲. رفتاری باشد؛

۳. پنداری باشد؛

۴. فیزیکی و جسمانی باشد؛

درگیری جسمانی از گونه‌های دیگر هیجان‌انگیزتر است. ریشه‌های درگیری آدمی با آدمی در بیش‌تر داستان‌ها، امری شخصی و خصوصی است. اما علت‌های زیر را به عنوان عامل درگیری‌های شخصی می‌توان بر شمرد:

الف. منافع اقتصادی؛

ب. مسایل روحی و روانی مانند عشق، دشمنی، کینه، نفرت و...؛

ج. نابرابری در زور و توانایی.

معمولاً دو نفر هم زور و هم توان کم‌تر با هم‌دیگر درگیر می‌شوند. حتی در مسابقات ورزشی مانند کشتی که نمونه‌ی خوبی برای نشان دادن کشمکش دو نفر انسان است، در یکی از طرفین این احساس وجود دارد که زور و توانایی‌اش بر دیگری می‌چربد. این نکته هم فراموش نشود که اگر یکی از طرفین درگیری توانی شگفت‌انگیز و فوق‌العاده داشته باشد، درگیری به وجود آمده، روال طبیعی و منطقی را طی نخواهد کرد. مانند آن که پهلوانی زورمند

با یک آدم ناتوان و یا یک کودک مبارزه کند. روشن است که کم‌تر کسی به تماشای این رویارویی خواهد رفت. چون نتیجه‌ی آن از پیش روشن است. مگر آن که داستان، رویکردی فانتاستیک داشته باشد و یا معجزه‌ای رخ دهد و خلاصه آن که تصادفی صورت گیرد.

در مورد عامل نفرت نیز باید گفت که همیشه ریشه‌ی درگیری نیست. گاهی اختلاف و درگیری میان دو نفر به خاطر علاقه‌ای است که بین آن وجود دارد. مادری را مجسم کنید که با آن که مانند همه‌ی مردم، وطن‌دوست و میهن‌پرست است، دوست ندارد تنها پسرش به جبهه‌های نبرد برود. آن چه در سطح این درگیری می‌گذرد، اختلاف است، اما در بطن درگیری، عشق و علاقه‌ای مادرانه موج می‌زند.

درگیری میان دو نفر باید سرانجامی، حل شدنی داشته باشد. تمام هول و ولا و تعلیق خواننده‌ی داستان در پیگیری متن داستان، به این خاطر است که درگیری و کشمکش میان دو نفر، به سود یک نفر به پایان می‌رسد. خواننده اگر بداند که کشمکش میان آدم‌ها (دو نفر) به جایی نمی‌رسد و تمام نمی‌شود، متن را بر زمین خواهد گذاشت.

نمونه‌های داستانی:

۱. داستان کوتاه «داش آکل»

در این داستان، آکل در برابر کاکارستم قرار می‌گیرد. علت درگیری آن در درجه‌ی اول اختلاف در منش و رفتار بوده که در نهایت به کشمکش جسمانی می‌انجامد و در اثر آن آکل از پا در می‌آید. البته در این داستان خوش ساخت، انواع دیگری از کشمکش (کشمکش آدمی با درون خود. کشمکش آدمی با نظم اجتماعی و...) وجود دارد که در گفتارهای آینده و در جای خود مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۲.گیله مرد

در این داستان نیز کشاورز ستم‌دیده‌ی گیلانی در تقابل با محمد ولی (ژاندارم) قرار می‌گیرد که به کشته شدن ژاندارم می‌انجامد.

انواع دیگری از کشمکش مانند کشمکش آدمی با طبیعت. کشمکش آدمی با جامعه. کشمکش دو جامعه. کشمکش آدمی با درون خود، در این داستان نهفته است.

۳.کباب غاز

در داستان طنز کباب غاز، جمال‌زاده درگیری راوی را با همکارش از یک سو و با پسرعموی روستایی و ساده لوحش از سوی دیگر، رقم می‌زند. این درگیری منجر به کشمکش جسمانی و فیزیکی نمی‌شود. بلکه در حد گفتار و رفتاری غیرخشونت‌آمیز و در عین حال طنزآمیز باقی می‌ماند.

(۳)

☑ «کشمکش آدمی با خود»

یکی از ویژگی‌هایی که انسان دارد، این است که می‌تواند هر وقت که دلش خواست، قاضی درونش را به داوری بخواند. با درون خود گفت‌وگو کند. صحنه و نحوه‌ی برخوردش را با دیگران پیش از آن که به مرحله‌ی اجرا بگذارد، با خود و درون خود تمرین کند. بارها پیش آمده که آدمی دو دل است کاری را انجام دهد یا از انجام آن صرف نظر کند. به قول معروف یک دل می‌گوید برو! یک دل می‌گوید نرو! جدال آدمی با خود و درون خود از جدال‌های مهم و شگفت به شمار می‌رود. کشمکشی که «آکل» شخصیت اصلی داستان داش آکل بر سر ابراز علاقه به «مرجان» دختر حاجی صمد با خود و درون خود دارد، در کنار کشمکش شخصی کاکارستم و داش آکل، برجستگی ویژه‌ی خود را دارد. هدایت همراه کشمکش کاکارستم و آکل (جدال آدمی با آدمی) چنان با مهارت و دقت درگیری آکل را با دل و درونش به تصویر می‌کشد که علی‌رغم کوتاهی و تنگی فضای پرداخت، جلوه‌ای درخشان در شخصیت‌پردازی داستان به حساب می‌آید. ستیز آدمی با نفس، از دشوارترین و پیچیده‌ترین تقابل‌های آدمی است. گاهی این ستیزه

میان درون منفی (شیطانی) و بیرون مردد در جریان بوده و گاهی نیز، برعکس میان بیرون (شخص) منفی و درون فرشته خو (وجدان پاک) روی می‌دهد.

روایت و نشان دادن این ستیزگی به اندازه‌ی پیچیدگی و دشواری این عرصه، دشوار است. به گونه‌ای که تنها داستان نویسان ماهر و توانا از پس آن بر می‌آیند. داستان‌نویس باید با استفاده از تجربه و یا تکنیک این حوزه از ذهنیت را به عینیت در آورد. برای روایت آن، تخیل و تجربه لازم است و برای نشان دادن آن، تکنیک و توان پرداخت. داستان‌نویس با این ابزارها و روش‌ها، کشمکش درونی خشن را در پنهانی‌ترین گوشه‌ها و زاویه‌های روحش دنبال می‌کند، از ژرفای تاریک وجودش بیرون می‌کشد و با تمهیدهای داستانی در صحنه‌ی عمل به نمایش می‌گذارد.

روش دیگری که داستان‌نویس می‌تواند در نمایش این ستیزه‌ی درونی به کار ببرد، شیوه‌ی تک گویی و مونولوگ است. راوی یا شخصیت درگیر با درونِ خود گویی و تک گویی، قصد و نیت و بگومگوی خودش را با درون خود، بر ملا می‌سازد. گاهی این مونولوگ، به افشاگری و خود افشاگری تبدیل می‌شود.

کشمکش آدمی با درون را به وسیله‌ی زاویه‌های روایت گوناگون می‌توان نوشت، حتی زاویه‌ی روایت دانای کل نامحدود.

«هرناندو تلث» داستانی دارد به نام «قبل از کشتار» که با عنوان سلمانی هم به فارسی برگردانده شده است.[1]

این داستان قوی و ماندگار که از زاویه‌ی سوم شخص (دانای کل مداخله گر) روایت شده، ماجرای آرایشگری است که با انقلابیون همکاری **دارد. سروان که نقطه‌ی مقابل انقلابیون است، برای کوتاه کردن موی سر و تراشیدن ریش به آرایشگاه می‌آید. آرایشگر هر بار که تیغ تیز را به گلوی سروان نزدیک می‌کند، وسوسه‌ی رگ‌زنی در او نیرو می‌گیرد، اما نمی‌تواند این کار را انجام دهد. آرایشگر مدت‌ها با خود کلنجار می‌رود تا به کشتن سروان راضی شود، اما موفق نمی‌شود.**

داستان با تعلیق و کشش بسیار خوبی پیش رفته و در اوج به پایان می‌رسد. آرایشگر کشتن سروان و زندگی پنهانی خود را پس از کشتن سروان، در ذهن خود مرور می‌کند بنابراین از گردن زنی و رگ بری سروان سرباز می‌زند: «کشتنش که کاری ندارد. می‌توانم گلویش را ببرم. این جوری پخ! پخ! آره! حتی نمی‌گذارم بگوید آخ. چشم‌هایش هم که بسته است و نمی‌تواند برق تیزی تیغ را ببیند... اما چرا این طوری دارم می‌لرزم. مثل یک آدم‌کش...»

(۴)

☑ «کشمکش آدمی با سرنوشت»

باور داشتن به سرنوشت از دیرباز در میان آدمیان معمول بوده و رواج داشته است. اعتقاد به سرنوشت یعنی اعتقاد به دستی نادیدنی که دور از چشم انسان‌ها و بدون مشورت با او برای زندگی امروز و آینده‌ی انسان‌ها خط مشی تعیین کرده، برنامه‌ریزی می‌کند. زیاده‌روی در اعتقاد به این نظریه، آدمی را از پویایی و حرکت باز خواهد داشت. ما در این‌جا قصد نداریم در قبول یا ردّ این اندیشه، احتجاج کنیم و اقامه‌ی دلیل نماییم.

در زندگی و رفتارهای روزمره به کرّات می‌شنویم که:

«تقدیر چنین بود»، «خداشانس بده»، «یا اقبال و یا سرنوشت!»، «هر چی روی پیشانی نوشته، همان خواهد شد»، «سرنوشت. هر چه نوشت»، «با سرنوشت نمی‌شود بازی کرد» و مثال‌ها و مثل‌های فراوان دیگر.

انسان‌ها پس از درگیری با قوای طبیعت (سیل، زلزله، آتش‌فشان و...) بیش‌ترین درگیری و جدال را با نیروی شگفت و ناشناخته‌ی «سرنوشت» **داشته** است. درگیری آدمی با سرنوشت از درگیری آدمی **با طبیعت و پدیده‌های** آن، مهم‌تر و عمیق‌تر است. دشواری و اهمیت این کشمکش **از آن جا ناشی** می‌شود که طرف مقابل (عنصر سرنوشت) غیرفیزیکی، **غیرقابل لمس و**

---

۱. سلیمانی، محسن، عید پاک و هشت داستان دیگر، صص ۳۷-۲۷.

نادیدنی و مرموز است. بنابراین طرف انسانی کشمکش نمی‌داند با چه کسی و با چه نیرویی و با کدام ابزار مقابله می‌کند؟

این کشمکش در میان آدم‌های داستانی نیز جریان دارد. داستان‌های بسیاری نوشته شده‌اند که درگیری آن، درگیری میان شخصیت داستانی و سرنوشت است. شاید ورود این نوع از کشمکش به متن داستان از زمان نگارش تراژدی‌های یونان بوده باشد. زیرا باورمندی به تقدیر و سرنوشت، نشان دهنده‌ی این تفکر است که سرنوشت انسان‌ها از روز نخست (حتی پیش از به دنیا آمدن) تعیین شده و هیچ‌کس حتی خدایان (خدایان یونانی) قادر نیستند آن را عوض کنند. یکی از به تراژدی‌هایی که جدال آدمی با سرنوشت در آن به خوبی طرح شده است، داستان «اودیپ شهریار» است. ماجرا از این قرار است که اژدهایی به دست یکی از نیکان دودمان «کادموس» کشته می‌شود. فرزندان و نوادگان این خاندان، نسل اندر نسل نفرین شده‌اند و عواقب این گناه نیاکان خود را پس می‌دهند. در روزگار ما که دوران اساطیر به سر رسیده است و سرنوشت جمعی و اجتماعی جای سرنوشت شخصی را گرفته، داستان نویسان می‌کوشند، آدم‌های داستان را با «جبر اجتماعی» درگیر کنند. این داستان نویسان سرنوشت به معنای سنتی را تا حدود بسیار زیادی مردود می‌شمارند و آن را (سرنوشت و اعتقاد به آن را) نتیجه روابط و شرایط اجتماعی می‌دانند. در این داستان‌ها، سعی بر آن است تا آدم‌ها بر جبر اجتماعی (تقدیر) پیروز شوند. به این ترتیب روحیه‌ی پویایی و ستیزندگی در برابر ناملایمات موانع در خوانندگان و مخاطبان تقویت شود.

در داستان‌های تمثیلی «توکایی در قفس»، نیما یوشیج پرنده‌ای را نشان می‌دهد که در یک قفس زندانی است. رفتار به ظاهر خوب صاحب قفس و مدت زمان طولانی زندانی بودن، امر را بر پرنده مشتبه می‌سازد که «قسمت» او از زندگی همین بوده و راه دیگری وجود ندارد. اما با دیدار و گفتاری که با پرندگان و جانوران دیگر می‌کند، در می‌یابد که این نوع زندگی (اسارت) یک پدیده‌ی اعتباری است. پس می‌تواند تغییر یابد. بنابراین تلاش می‌کند و با شکستن میله‌ی قفس، آزاد می‌شود و تقدیرش را به زانو در می‌آورد.

نیما، در داستان دیگرش (آهو و پرنده‌ها) نیز همین کشمکش را دستمایه‌ی داستانش قرار می‌دهد و در پایان پرنده‌ی اسیر در جبر نادانی، به وسیله‌ی دانش و دانایی، از سرنوشتی که فکر می‌کرد در آن اسیر است، نجات می‌یابد.

داستان «دو خرمای نارس» نمونه‌ی دیگری از نقش کشمکش آدمی با سرنوشت به شمار می‌رود. عموزاده خلیلی در این داستان نسبتاً قوی، نوجوانی را به تصویر می‌کشد که به علت نداری خانوادگی، به دست پدرش به شهر برده می‌شود تا به عنوان کلفت فروخته شود.

این داستان، نظریه‌ی کسانی را به اثبات می‌رساند که معتقدند جبر اجتماعی «سرنوشت محتوم و تقدیر مقدری» است که وجود دارد.

سهراب (شخصیت داستان دو خرمای نارس) چون در خانواده‌ای تنگدست و شوربخت به دنیا آمده، به دلیل دور بودن از امکانات اقتصادی و اجتماعی و محدود بودن در محدوده‌ای از روابط اجتماعی، ناگزیر باید تا پایان عمر در فقر و نداری دست و پا بزند و فرزندانش نیز به احتمال بسیار زیاد این موقعیت بد را به ارث خواهند برد.

تمام هم و غم داستان‌نویس در این داستان این است که این کشمکش را به مخاطب بشناساند. درگیری سهراب با جبر اجتماعی (سرنوشت) در عمق داستان جریان دارد. آن چه در سطح داستان می‌گذرد، تصویر سیمای فقرزده‌ی زندگی است.

داستان‌نویس در گزاره‌های آغازین داستان، مخاطب را به شناخت این جدال نزدیک می‌کند:

«پدرم گفت: «مجبورم. کاری از دستم بر نمی‌آد. چه کنم؟ الان زوده که این چیزها را بفهمی، اما بزرگ‌تر که بشی حتماً می‌فهمی، اون موقع دیگه این جوری نیگام نمی‌کنی و هی سؤال پیچم نمی‌کنی.»

و من با این که سیزده سالم بود می‌فهمیدم و اصلاً هم نه ناراحت بودم و نه

آن جوری که پدرم می‌گفت نگاهش می‌کردم. بعد گفت: «یه روز هم شاید تو مجبور بشی همین کارو با بچه‌ات بکنی»

(۵)

☑ «کشمکش آدمی با جامعه»

در کشمکش آدمی با آدمی، معمولاً ریشه و علت دعوا، شخصی است. یعنی از دیدگاه‌ها و موضع‌گیری‌های اجتماعی خالی است و یا اگر دعوا در ژرفا و لایه‌های خود نوعی نگرش و دیدگاه سیاسی و اجتماعی دارد، اندازه‌ی این صفت‌ها بسیار کم رنگ است، آن قدر کم رنگ که معمولاً به حساب نمی‌آید. مانند کشمکشی که میان «داش آکل» و «کاکارستم» در داستان "داش آکل" صادق هدایت دیدیم. ولی در کشمکش آدمی با جامعه هر یک از دو طرف درگیری، نماینده‌ی طرز تفکری از جامعه‌اند و یا حداقل این که یکی از دو طرف (طرف انسانی) با آن که یک فرد به شمار می‌رود، دارای موضع‌گیری، جایگاه و دیدگاه اجتماعی و سیاسی است.

با آن که جامعه و روابط اجتماعی و قانونمندی‌های حاکم بر آن، برآیند عملکرد تک تک افراد و مورد قبول همه مردم است، اما از آن جاکه به کارگیری عقیده و موضع تک تک افراد در تهیه و تدوین قوانین و روابط اجتماعی دشوار و عملاً غیرممکن به نظر می‌رسد و هم‌چنین به خاطر کارکردهای متفاوت ارگان‌ها و نهادهای اجتماعی که اساساً به سود همه‌ی افراد جامعه نخواهد بود، همواره چالش‌ها و تنش‌هایی از سوی بعضی از افراد با نظم اجتماعی حاکم پدید می‌آید. این ناسازگاری که طبیعی نیز هست، علی‌رغم تنش‌هایی که به وجود می‌آورد، سبب پویایی و حرکت اجتماعی نیز می‌شود.

در طول تاریخ زندگی اجتماعی بشر بر روی زمین، شاهد درگیری‌های افراد با روابط اجتماعی بوده و خواهیم بود.

جلال آل احمد در داستان کوتاه «جشن فرخنده» درگیری فرد را با جامعه به نمایش گذاشته است.

مردی که دارای باورهای مذهبی است از سوی یک باشگاه به جشن دعوت می‌شود. مرد می‌داند که در آن جشن (با توجه به ماهیت دعوت کنندگان) آداب مسلمانی و حفظ حجاب رعایت نمی‌شود. بنابراین نمی‌تواند همسرش را نیز با خود ببرد. و یا همین جلال آل احمد در داستان «مدیر مدرسه» و «زن زیادی» از طریق ایجاد درگیری بین اشخاص، درگیری را از چارچوب خانه و مدرسه فراتر برده و به سطح جامعه می‌کشاند. داستان‌نویس در پایان این ذهنیت را در مخاطب بیدار می‌کند که «مدرسه و خانه همان جامعه‌اند و راوی در این داستان‌ها و یا شخصیت‌های اصلی و درگیر نماد افرادی درگیر است.

نمونه‌های دیگری از این نوع کشمکش در داستان‌های ذیر به کار رفته است:

۱. سفر به شهر سلیمان

«عموزاده خلیلی» در این داستان به شکل و شیوه‌ای آشنا، این کشمکش را ارایه می‌کند. دخترکی در یک قالیباف خانه‌ی تاریک و نمور برای یک کارفرمای سرمایه‌دار کار می‌کند. دخترک دلش می‌خواهد بتواند قالیچه‌ای پرنده ببافد تا به وسیله‌ی آن پرواز کند و از رنج و زحمت نجات پیدا کند.

دخترک به کمک پیرزن همکارش، نقش یک قالیچه را یاد می‌گیرد که پر از پرنده است. قالیچه به نیمه می‌رسد، ارباب خوشحال می‌شود که می‌تواند قالیچه‌ی زیبا و گران‌قیمت را به مشتریان پول‌دار بفروشد. او با دلال‌ها قرار می‌گذارد. اما پرندگان که موضوع را می‌دانند، بال در می‌آورند و دخترک را با خود می‌برند.

۲. دشمن مردم، نوشته‌ی هنریک ایبسن.

۳. ماهی سیاه کوچولو، نوشته‌ی صمد بهرنگی.

۴. داستان‌های برتولت برشت، ژان پل سارتر و دیگران.

۵. داستان گیله مرد، نوشته‌ی بزرگ علوی.

٦. بچه‌های قالیباف خانه، نوشته‌ی هوشنگ مرادی کرمانی.

داستان‌های اجتماعی (سیاسی) و آثار داستان نویسانی که برای خودشان نوعی التزام و تعهد اجتماعی قائل هستند و به نام داستان نویسان متعهد شناخته شده‌اند، از این نوع کشمکش (کشمکش آدمی با جامعه) بیش از انواع دیگر کشمکش‌ها در داستان‌هایشان استفاده می‌کنند و چه بسا که تنها این نوع کشمکش را برای پی‌ریزی داستان‌هایشان تجویز می‌کنند و جایز می‌شمارند و بقیه‌ی کشمکش‌ها را توطئه‌ی دشمنان مردم برای سرپوش گذاشتن بر ستیز اعماق اجتماع می‌پندارند که می‌خواهند مبارزات اجتماعی را کم رنگ نمایند. البته این دیدگاه تا حدودی افراطی است و از واقع‌بینی به دور است، زیرا زندگی اجتماعی فقط درگیری و ناسازگاری با روابط اجتماعی نیست بلکه شکل‌های دیگری از روابط انسانی با آدم‌ها، طبیعت، سرنوشت، دنیای درون و... روی هم زندگی را می‌سازند.

در پایان ذکر این نکته، یاد کردنی است که هدف از پی افکنی و طرح‌ریزی این نوع کشمکش، نه ناسازگاری، هرج و مرج‌طلبی، فردگرایی، مخالف خوانی دایمی، بلکه اعتقاد به سازندگی و داشتن جامعه‌ای مطلوب و دلخواه است. معنایی که فلاسفه و جامعه‌شناسان به زبانی دیگر آن را بیان می‌کنند، اما داستان‌نویسان در قالب روایی و با زبانی غیرمستقیم در پی تبیین آنند.

(٦)

☑ «کشمکش جامعه با جامعه»

جدال و رویارویی دو جامعه، یکی از تکان دهنده‌ترین نبردهاست. در این نوع درگیری، گروهی از آدم‌ها که جامعه را می‌سازند، با دست دادن ویژگی‌های فرد و پذیرا شدن صفت‌ها و رفتارهای جمعی و اجتماعی، در حکم یک جامعه با گروه دیگری از اشخاص که نماینده‌ی نظم اجتماعی اند، رودررو می‌شوند. موضوع درگیری، یک یا چند موضوع انسانی و یا اجتماعی خواهد بود. یعنی همان علت‌هایی که موجب درگیری‌های میان اشخاص می‌شوند، می‌توانند سبب درگیری میان دو جامعه باشند. کشمکش جامعه با جامعه با کشمکش‌های هم خانواده‌ی خود (کشمکش آدمی با آدمی، کشمکش آدمی با جامعه) تفاوت‌هایی دارد.

۱. در کشمکش آدمی با آدمی، آن چه بیش از هر چیز به چشم می‌خورد، «فردیت» اشخاص و مبارزه‌ی اشخاص است.

۲. در کشمکش آدمی با جامعه، «فردیت» آدمی در برابر «جمعیت» یک گروه انسانی و جامعه قرار می‌گیرد.

۳. در کشمکش جامعه با جامعه، «فردیت» اشخاصی که جامعه را تشکیل می‌دهند، رنگ می‌بازد و در خدمت جمع قرار می‌گیرد.

در جهان واقعی و بیرون از داستان، جوامعی هستند که با هم **کشمکش و** جدال دارند. کشورهایی که در حال جنگند، کشورهایی که با **ایدئولوژی‌های** مخالف یک دیگر اداره می‌شوند، در واقع دارای این نوع کشمکش **هستند.**

در جهان داستان نیز نمونه‌های خوبی وجود دارد. در میان **داستان‌های** فارسی، داستان کوتاهِ **«تجهیز ملت»** را می‌توان نام برد.

جلال آل احمد در این داستان، **با پس زمینه‌ای جنگی (و در اصل ضد جنگی) دو جامعه را رو در روی هم قرار می‌دهد.**

ماجرا از این قرار است:

شهریور ۱۳۲۰ است و ایران علی‌رغم اعلام بی طرفی در جنگ جهانگیر دوم، ناخواسته وارد جنگ می‌شود. گروهی از زن‌ها که در یک حمام زنانه مشغول شست و شوی خود هستند با صدای انفجار و بمباران هوایی، حمام را ترک می‌کنند. در شهر ترس و هراس سایه افکنده است. دلاک حمام پس از رفتن زن‌ها، چشمش به پیرزنی می‌افتد که آسوده و بی خیال در حمام نشسته است. حمامی با دیدن پیرزن وی را به ترک حمام و پناه بردن بـه خـانه‌اش تشویق می‌کند. پیرزن می‌گوید که در طول زندگی، چیزهای زیادی دیـده و تجربه کرده؛ مثلاً روزی که میرزا رضاکرمانی، ناصرالدین شاه را ترور کرد، مردم گمان می‌کردند هرج و مرج می‌شود و دنیا به آخر می‌رسد، اما آب از آب تکان نخورد.

نویسنده در این داستان نشان می‌دهد که دو گروه بزرگ رو در روی هم صف کشیده‌اند.

گروه اول مردم ایران‌اند کـه دست خـالی ولی مـصمم‌انـد و گـروه دوم نیروهای نظامی‌اند.

«هواردفاست» در داستانِ پر ماجرای «اسپارتاکوس» این صف‌آرایی را دست مـایه‌ی داسـتانش قـرار داده است. در یک سـو جـامعه‌ی بـرده‌ها (گلادیاتورها) و در سوی دیگر جامعه‌ی روم که قـیصر در رأس آن قـرار دارد، اردو کشیده‌اند. تمام داستان کشمکشی است که مـیان ایـن دو گـروه بزرگ (دو جامعه) در می‌گیرد. «گورکی» داستانِ نمایشیِ «در اعماق اجتماع» را با این نوع درگیری نوشته است. «قلعه‌ی حیوانـات» جـرج اورول نـیز در بردارنده‌ی این نوع کشمکش است.

«داستان دو شهر» چارلز دیکنز و بسیاری از داستان‌های اجتماعی امروز و از جمله رمانِ «کوری» اثر ژوزه ساراماگو هم جدال دو جامعه و دو نـظم اجتماعی را به روشنی نمایش داده‌اند. بـه غـیر از بـرخـی از داسـتان‌نویسان امروزی که داستان را فقط یک متنِ زبانی و ساختی فرمالیتی (شکل‌گرایانه) و فاقد هر نوع معنی و مفهوم و پیام اجتماعی می‌دانند، بقیه‌ی داستان‌نویسان که

همواره برای داستان نقشی اجتماعی و متعهد قایل هستند، می‌کوشند از عنصر کشمکش از نوع کشمکش آدمی با جامعه و کشمکش جامعه بر ضد جامعه استفاده کنند.

☑ ویژگی‌های یک کشمکش خوب داستانی

همان گونه که اشاره شد، داستان بر پایه‌ی فروپاشیِ تعادلِ بین افراد، موقعیت‌ها و... پدید می‌آید. برای پدید آمدن این فروپاشی و عدم تعادل، یک درگیری و کشاکش مورد نیاز است تا درگیری بین آدم‌ها، پدیده‌ها و نظم‌ها نباشد، حرکت و حادثه‌ای در کار نیست و تا حرکت و حادثه‌ای در میان نباشد، نباید انتظار داشت که داستانی شکل بگیرد. پس نقش کشمکش به مثابه‌ی یک نقش مؤثر و کلیدی همواره مطرح بوده است. پرسش نهایی در مباحث مربوط به کشمکش این است که یک کشمکش خوبِ داستانی باید چه ویژگی‌هایی داشته باشد؟

پاسخ‌های به این پرسش به این شرح‌اند:

۱. کشمکش نباید حالت جهشی داشته باشد. اگـر مـراحـل اصـلی یک حرکتِ منتهی به درگیری به این شکل باشد:



نباید با پریدن از روی یک مرحله (مثلاً مرحله‌ی انگیزه در نمودار بالا)، به روند کشمکش شتابی جهشی داد. زیرا در این صورت، علت بـه وجـود آمدن «رفتار» جدید برای خواننده‌ی داستان، منطقی و توجیه‌پذیر نیست.

پس نتیجه می‌گیریم که کشمکش باید روند طبیعی خود را طی کند. هـر گونه حذف بی دلیل و ناگفته در جریان کشمکش، به فهم و دریافت داستان لطمه می‌زند.

۲. کشمکشی خوب و موفق است که ایستا نباشد و حالت راکد و ساکت

نداشته باشد. از آن جاکه درگیری ماهیتاً، حرکتی است، تصور هرگونه سکون و بی رونقی در ارکان درگیری، بی مورد به نظر می‌رسد. مثلاً اگر شخصی با درون خودکشمکش داشته باشد، اما یکی از طرفین دعوا (خود شخص و یا درون او) به گونه‌ای شُل وول با هم برخورد کنند، انگار که درگیری در کار نیست و این دو دارند با هم شوخی می‌کنند. حادثه‌ای که در این قبیل داستان‌ها ساخته می‌شود، بسیار ساختگی، بی رنگ و در نتیجه باورناپذیر است.

۳. کشمکش باید حالتی تصاعدی و پیش برنده داشته باشد.

بهترین نوع درگیری، جدالی است که فقط به یک حادثه و رویداد منجر نشود، بلکه سلسله‌ای از حوادث را به دنبال داشته باشد.

۴. در یک کشمکش خوب، فقط بی‌زاری و تنفر افراد مطرح نباشد، بلکه تضاد میان آن‌ها نشان داده شود. پیش از این نیز مثال زدیم، مادری با فرزندش درگیری دارد. علت درگیری، رفتن فرزند به سربازی است. مادر هم وطنش را دوست دارد و هم فرزندش را. او بر اثر مهر مادری و عاطفه‌ای که دارد در مقابل قصد فرزندش و یا قانون خدمت نظام وظیفه قرار می‌گیرد. حتی اگر از این مقررات متنفر باشد، از فرزند خود بی‌زار نیست.

زیرا هیچ دشمنی و خصومتی با هم ندارند.

۵. در یک کشمکش خوب و منطقی باید دو طرف دعوا، هم زور باشند.

هم زوری و توازن در نیروهای دو طرف کشمکش به خاطر آن است که حادثه‌ی ایجاد شده در اثر این درگیری، حادثه‌ای منطقی و باورپذیر باشد.

اگر داستان‌نویسی، شخصیتی را (مثلاً یک بچه را) در برابر یک غول بی شاخ و دم قرار دهد و بخواهد که این کودک بر غول پیروز شود، راهی جز پناه بردن به تصادف و اتفاقات شگفت و معجزه‌آسا ندارد.

بنابراین داستانش از عنصر حقیقت مانندی و باورپذیری به دور خواهد ماند.

۶. کشمکش موفق و خوب، کشمکشی است که حل شدنی باشد.

یعنی وزن و ماهیت دعوا به گونه‌ای باشد (گره‌ی ایجاد شده در حدّی باشد) که بتوان آن را خاتمه داد.

به بیانی دیگر، درگیری باید طوری طراحی و سامان‌دهی شود که خواننده از یک طرف از نتیجه‌ی آن بیم داشته باشد و از سوی دیگر به حل آن امید داشته باشد. اگر یکی از این دو شرط (بیم و امید) از بین برود، خودکشمکش زیر سؤال خواهد رفت.

☑ آیا در هر داستان، یکی از کشمکش‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد؟

در هر داستان، بنا به نوع و جنس حادثه و موضوع داستان، ممکن است یک یا چند نوع کشمکش به کار گرفته شود.

ولی بعضی از نویسندگان، همه‌ی شش نوع کشمکش را در یک داستان به کار می‌برند. نمونه‌ی این کار، داستانِ «کور و برادرش» نوشته‌ی آرتور کسینتشلر است که توسط صادق هدایت ترجمه شده و در مجموعه‌ی «دیوار»، چاپ شده است.

کارگاه شماره بیست و یک.

۱. داستانِ «کور و برادرش» را از مجموعه‌ی "دیوار" بخوانید و انواع کشمکش را در آن پیدا کنید.
۲. در داستانِ «تجهیز ملّت» نوشته‌ی جلال آل احمد کدام نوع کشمکش، پر رنگ‌تر جلوه می‌کند؟
۳. داستانِ «قبل از کشتار» را از مجموعه‌ی «عید پاک و هشت داستان دیگر» ترجمه‌ی محسن سلیمانی بخوانید و بگویید:
الف) کشمکشِ سلمانی تا کجای داستان، درونی است و از کجای داستان شکل بیرونی پیدا می‌کند؟
ب) سرانجام این کشمکش و جدال چه می‌شود؟
۴. صحنه‌ی گفت‌وگویی را میان دو نفر طراحی کنید و کشمکش آن‌ها را نشان دهید.
۵. چرا فردوسی، سهراب و رستم و رستم و اسفندیار را هم‌زور معرفی می‌کند؟ توضیح دهید.

گام ششم

☑ گفت‌وگو

گفت‌وگو (دیالوگ) هم یکی از برجسته‌ترین عناصر داستانی است. از آن جا که هنگام مکالمه و گفت‌وگو، معمولاً، دو طرف به صورت هم‌زمان حرف نمی‌زنند، بنابراین بهتر است به جای «گفت‌وگو» از ترکیبِ «گفت و شنید» استفاده نماییم.

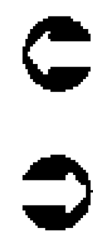
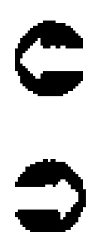
الف) تعریف

حرف زدن دو یا چند نفر را باهم، گفت‌وگو می‌نامند.

برابرها و مترادف‌های این واژه در بعضی از زبان‌های غیر فارسی به این شرح است:

در زبان انگلیسی، واژه‌ی دیالوگ (Dialogue) همین معنا را می‌دهد و در زبانِ عربی نیز واژه‌ی «محاوره و مکالمه» (از مصدرهای باب مفاعله) معنی گفت و شنید می‌دهد. با توجه به معنا و کاربرد باب مفاعله در زبان عربی و ترکیب فارسی آن (گفت‌وگو) نخستین نکته در شناخت بیش‌تر واژه، این است که دست‌کم دو طرف (دو شخص) برای شکل‌گیریِ گفت‌وگو لازم است.

به نمودار زیر توجه کنید:

طرف اول		طرف دوم
گوینده‌ی اوّل		شنونده‌ی اوّل
شنونده‌ی بالقوّه		گوینده‌ی بالقوّه

به بیانی دیگر، هر گوینده‌ای یک شنونده است و هر شنونده‌ای یک

گوینده‌ی خاموش است. حتی اگر زبانِ گفتن نداشته باشد و با زبانِ اشاره و لال بازی (پانتومیم) حرف بزند.

سخن گفتن و حرف زدن به شکل شناخته شده که به آن تکلم می‌گویند، ویژه‌ی انسان‌هاست. این که انسان، اشرف مخلوقات است به همین خاطر است.

«به نطق، آدمی بهتر است از دواب»، اشاره به همین معناست و گاهی در تعریف انسان می‌گویند:

«انسان، حیوان ناطق است.»

یعنی فاصله‌ی آدمی یا جانوران دیگر، به اندازه‌ی سخن گفتن و حرف زدن است.

در زبان فارسی، حکمت‌ها و مثل‌های فراوانی وجود دارد که ارزش و مرتبه‌ی گفتن و حرف زدن را نشان می‌دهد:

- شخصیت انسان، زیر زبانش پنهان است.
- تا مرد سخن نگفته باشد عیب و هنرش نهفته باشد.
- سخن، آینه‌ی مردِ سخنگوست.
- مرد زیر سخن پنهان می‌شود.
- حرف را باید هفت مرتبه جوید و بعد گفت.

می‌گویند مادری به پسرش سفارش می‌کرد تا در مجلس خواستگاری حرف‌های پخته و بزرگ بزند.

پسر در شب خواستگاری، گفت: «قَل... قُل... قِل... فیل... زرافه... کوهِ دماوند!...»

خانواده‌ی عروس متعجب شدند و علت را پرسیدند. داماد گفت: «خواستم حرف‌های خام و کوچک نزنم!»

آدم‌های داستانی نیز مانند آدم‌های واقعی باید بتوانند حرف بزنند و گفت‌وگو کنند.

ب) تبیین

آیا تا به حال فیلم صامت (بی صدا، بی کلام) دیده‌اید؟

آیا فیلم «طبیعت بی جان» ساخته‌ی شادروان سهراب شهید ثالث را تماشا کرده‌اید؟

آیا تاکنون در یک کلاس ویژه‌ی کر و لال‌ها حضور داشته‌اید؟

آیا تا به حال باکسی در یک اتوبوس یا کوپه‌ی قطار هم‌سفر شده‌اید که به علتِ خجالت یا ناآشنایی نتوانسته‌اید با هم صحبت کنید؟

و ده‌ها پرسش دیگر در همین رابطه.

می‌دانید که تماشای یک فیلمِ صامت (اگر جذابیت ویژه‌ای نداشته باشد) خسته‌کننده است.

می‌دانید که هم سفر شدن باکسی که نمی‌توانید با او هم صحبت شوید، دشوار است، چون که گفته‌اند: «حرف، نردبان راه است.» اساساً آدم‌های ساکت و کم حرف، وجهه‌ی خوبی در جامعه ندارند. این گونه آدم‌ها، مرموز جلوه می‌کنند و کنجکاوی طرف مقابل را بر می‌انگیزانند و در بیش‌تر مواقع، سکوت و کم حرفی باعث سردی ارتباط و دوریِ پیرامونیان و انزوا و گوشه‌گیری شخص می‌شود.

آدمی که حرف می‌زند و در گفت‌وگو شرکت می‌کند، زنده است و در داستان حضور فعال دارد و باعث راستوارگی و باورپذیری رویدادهای داستان می‌شود.

آیا اگر آدم‌های یک داستان با هم گفت‌وگو نکنند، نویسنده می‌تواند داستانِ موفقی بیافریند؟

☑ کاربردهای گفت‌وگو

۱. گفت‌وگو داستان را گسترش می‌دهد و رویدادها را به پیش می‌برد.
۲. کمک به شخصیت‌پردازی و توصیف عملی آدم‌های داستان.
۳. دادن اطلاعات بایسته به خواننده.
۴. مشخص ساختن مکان در داستان.
۵. مشخص ساختن زمان در داستان.
۶. کم کردن سنگینی روایت (توصیف) و افزایش صحنه.
۷. کم کردن فضای یک نواخت و خسته کننده.
۸. طبیعی و واقعی جلوه دادن رویدادهای داستان.
۹. کمک به حضور منطقی و طبیعی آدم‌ها در حوادث داستان.
۱۰. کمک به کاهش حضور نویسنده در متن داستان.
و کاربردهای دیگری که فعلاً از این قلم افتاده‌اند.
گفت‌وگو باید چه چیزهایی را نشان بدهد؟ یا

یک گفت‌وگو باید دارای چه ویژگی‌هایی باشد؟

● ۱. کوتاه باشد

پر حرفی یک عادت و رفتار ناپسند به شمار می‌رود. تعداد افراد پر حرف در میان زنان و مردان سالمند بیش‌تر است.

حکمت فارسی، «کم گوی و گزیده گوی چون دُر، تا ز اندک تو جهان شود پر»، اشاره به موضوع کم‌حرفی و پرهیز از پر حرفی دارد. پر حرفی، طول گفت‌وگو را زیاد و شنونده را خسته می‌کند. مگر آن که داستان‌نویس در پر حرفی آدم‌های داستان تعمدی داشته باشد.

● ۲. طبیعی باشد

گفت‌وگو آدم‌ها باید پیرامون موضوع واحدی باشد. نه آن که یک طرف یا دو طرف گفت‌وگو از موضوع پرت شده و حرف‌های بی‌ربط بزنند. البته ممکن است داستان‌نویس برای نشان دادن کم‌حواسی و دیوانگی شخصیت داستانی، یک سری حرف‌های بی سروته را ردیف کرده از زبان او جاری سازد.

● ۳. ساده باشد

عرصه‌ی داستان، عرصه زندگی است. آدم‌های داستان، همانند آدم‌های جهان واقعی می‌کوشند بهترین راه‌های ارتباط‌گیری را پیدا کنند. بنابراین وقتی با یک دیگر حرف می‌زنند، سعی می‌کنند از بیان جمله‌ها و واژه‌های فلسفه سلنبه خودداری کنند. مردم عادی، فیلسوف نیستند و علم کلام نخوانده‌اند که بخواهند در گفت‌وگوهای روزمره لفظ قلم حرف زده ژست و فیگور دانشمندان را به خود بگیرند. بنابراین خیلی آسان و ساده و معمولی با هم مکالمه می‌کنند.

● ۴. نشان دهنده‌ی سن گوینده باشد

رده‌های سنی گوناگون (کودکان، نوجوانان، جوانان، میان‌سالان، سالمندان) واژه‌ها، جمله‌ها، تکیه کلام‌ها، عبارت‌ها، اشاره‌ها، کنایه‌ها و اصطلاح‌های ویژه‌ی خود را دارند.

هر کسی به فراخور سن و تجربه (دیده‌ها، شنیده‌ها، کرده‌ها و...)ی خود حرف می‌زند. بنابراین شایسته نیست که مثلاً شخصیتی کودک در یک داستان همانند یک پیرمرد سخن بگوید و یا برعکس. در این جا این بیت عربی را به یاد می‌آورم که می‌گوید:

«شیئان عجیبان هما ابرد من یخ   شیخ یتصبی و صبی یتشیخ»

یعنی؛ دو چیز شگفت نزد من از یخ هم سردتر جلوه می‌کنند. یکی این که پیرمردی ادا و اطوار کودکانه داشته باشد و دیگر آن که از کودکی رفتارهای پیرانه سر بزند.

به ویژه در داستان‌های حوزه‌ی سنی کودک و نوجوان، **نویسنده باید دقت کند تا سخنانی از زبان شخصیت کودک و نوجوان صادر کند تا با سن و تجربه** (حتی تجربه‌ی زبان‌آموزی او) سازگاری داشته باشد. **در بعضی از داستان‌های**

کودکانه و نوجوانانه با گفت‌وگوهایی روبه‌رو می‌شویم که بزرگسالانه و گاهی عالمانه و فیلسوفانه است.

این امر از حقیقت‌مانندی و باورپذیری داستان می‌کاهد.

● **۵. نشان دهنده‌ی جنس گوینده باشد**

طرز حرف زدن مردها و زن‌ها تا حدودی از هم متمایز و متفاوت است. داستان‌نویس باید با توجه به جنسیت گوینده، گفت‌وگو نویسی کند. مثلاً مردها کم‌تر می‌گویند: «خدا مرگم بده» و یا «واوا» و مانند این‌ها.

● **۶. نشان دهنده‌ی میزان سواد گوینده باشد**

هر چند برخی از بی سوادان از سخندانی و زبان‌آوری بالایی برخوردارند، اما معمولاً یک نفر درس خوانده، آسان‌تر از یک نفر بی سواد از نحو جمله استفاده می‌کند.

نویسنده می‌تواند با کمک گفت‌وگو، میزان سواد شخصیت داستانش را به طور غیرمستقیم به خواننده نشان بدهد.

● **۷. نشان دهنده‌ی شغل گوینده باشد**

آیا تاکنون به دقت به گفت‌وگوی دو راننده، دو معلم، دو قصاب، دو کشاورز و دو کارگر و... گوش داده‌اید؟

طرز حرف زدن و نوع واژه‌های مورداستفاده‌ی این طبقات اجتماعی چه فرق‌هایی با یک دیگر دارد؟

معمولاً نوع حرفه و شغل و کار کردن با ابزار کارهای مختلف، نوع خاصی از رفتار و گفت‌وگو را به دنبال خواهد داشت.

● **۸. نشان دهنده‌ی نژاد گوینده باشد**

قومیت‌های گوناگون نه تنها لحن و لهجه‌ی ویژه‌ی خود را دارند، در نحو کلام نیز با یک دیگر تفاوت دارند. مثلاً یک نفر از قوم کُرد حتی اگر زبان معیار و فارسی را هم به خوبی فراگرفته باشد، در ساخت جمله‌ها و پس و پیش کردن ارکان جمله به گونه‌ای رفتار خواهد کرد که به آسانی قابل تشخیص است.

● **۹. نشان دهنده‌ی محیط و مکان زندگی گوینده باشد**

یک روستایی و یک شهری در صحبت کردن، مانند هم نیستند. داستان‌نویس باید بدون آن که به خواننده بگوید که فلان شخصیت روستایی است یا شهری، گفت‌وگوهایشان را به گونه‌ای سامان بدهد که خواننده با خواندن متن گفت‌وگوها، به محل زیست گوینده پی ببرد.

● ۱۰.....

☑ روش‌های گفت‌وگو نویسی

در یک متن داستانی، عبارت‌های ردّ و بدل شده میان آدم‌ها نوشته می‌شود. حتی در یک متن نمایشی (نمایش‌نامه) که بیش‌ترین نقش در روایت کردن داستان، بر دوش گفت‌وگو قرار دارد، نویسنده ناگزیر است عین دیالوگ‌های اشخاص را پیش از اجرا روی صحنه‌ی تئاتر، در متن بازی (پیس/Piece) بنویسد. پس می‌توان نتیجه گرفت که گفت‌وگوها یک بار پیش از آن که ادا شوند، نوشته می‌شوند.

در یک گفت‌وگوی واقعی که میان دو یا چند نفر در جهان بیرون از داستان در می‌گیرد، گوینده‌ها به فرمان فکر و مغز خود و نیازی که احساس می‌کنند، حرف می‌زنند. یعنی فرمانی بیرونی در شیوه و نوع گفت‌وگوی‌شان دخالت ندارد. البته تأثیر شرایط و طرف مقابل در نحوه‌ی گفت‌وگو را نمی‌توان انکار کرد.

در هر صورت گفت‌وگو کنندگان، یک نفر نیستند، حتی اگر هم فکر و هم دل باشند. اما در مهندسی یک گفت‌وگوی داستانی **حتی در واقع‌گراترین داستان‌ها، یک نفر از بیرون بر آن‌ها فشار می‌آورد و دخالت می‌کند. به نظر** شما این عنصر مداخله‌گر کیست؟

وجود و حضور داستان‌نویس در ساختِ متن، **سبب می‌شود تا خواه ناخواه گفت‌وگوی آدم‌های داستانی از ذهن و زبان نویسنده پیروی کند و تأثیر بپذیرد.**

☑ راه‌های گفت‌وگونویسی کدامند؟

داستان‌نویس، گفت‌وگونویسی را از این راه‌ها می‌تواند بیاموزد:

● **۱. خواندن متن‌های نمایشی**

متن‌های نمایشی از قبیل نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌نامه‌ها به خاطر این که بر پایه‌ی گفت‌وگوهای نوشتاری شکل گرفته‌اند، منبع خوبی برای فراگیری فن دیالوگ و مکالمه‌نویسی به شمار می‌روند.

● **۲. تماشای فیلم‌ها و نمایش‌ها**

داستان‌نویس نوقلم با تماشای فیلم‌ها و نمایش‌های تئاتری با نحوه‌ی اجرای گفت‌وگو آشنا می‌شود.

● **۳. شرکت در جلسه‌های گفت‌وگو (مناظره)**

شرکت در جلسه‌های بحث آزاد، به نویسنده‌ی تازه کار امکان می‌دهد تا به طور طبیعی و زنده، فرایند گفت‌وگو را ببیند.

این امر به مصداق «شنیدن کی بود مانند دیدن»، مهارت نویسنده را در استفاده از عنصر گفت‌وگو افزایش می‌دهد.

با توجه به این که حضور در جلسه‌های گفت‌وگو هم دیداری است و هم شنیداری.

● **۴. حضور در مکان‌هایی که اشخاص با موقعیت‌های گوناگونِ سنی، اجتماعی، شغلی، فرهنگی، جنسی و... در آن شرکت دارند. از قبیل مهمانی‌های خانوادگی، قهوه‌خانه‌های سنتی بازارهای هفتگی و...**

هنرجو و داستان‌نویس جوان باید بکوشد تا از این ابزارها و عناصر در فهم و فراگیری گفت‌وگونویسی نهایت استفاده را ببرد. بعضی از داستان‌نویسان، متن داستان را با گفت‌وگو شروع می‌کنند. این کار سبب می‌شود تا خواننده در آغاز خوانش متن با آن همراه شود و به قول معروف در ابتدای کار، به دل ماجرا پرتاب گردد.

در بعضی از داستان‌ها، گفت‌وگو در میانه‌ی متن آغاز می‌شود. یعنی تلفیقی از روایت و دیالوگ.

داستان نویسان حتی در چگونگی استفاده از لحن و نوع زبان در گفت‌وگونویسی از یک دیگر متمایزاند. چنان که بعضی‌ها از نحو و نثر عامیانه و شکسته استفاده می‌کنند و گروهی نیز از زبان رسمی و سالم. با آن که نثر شکسته و عامیانه، صمیمت، حقیقت مانندی، واقع‌گرایی و باورپذیری شخصیت‌ها و رویداد داستانی را افزایش می‌دهد، گروهی از نویسندگان به بهانه‌ی حفظ سلامت و یک دستی زبان اثر و متن، از آن دوری می‌کنند. در حالی که بدبین‌ترین نویسندگان در این مورد تنها در هنگام گفت‌وگو، شکستن نحو زبان را مجاز می‌دانند.

بعضی از نویسندگان پیش از نوشتن متنِ صبحت شخص، نشانه‌ی نگارشی آن را (:، گفت: و...) قید می‌کنند. و گروهی دیگر از روش‌های دیگری پیروی می‌کنند.

☑ نمونه‌های گفت‌وگو در داستان‌ها

داستان‌نویسان به روش‌های گوناگونی، شخصیت‌های داستانی را به گفت‌وگو وا می‌دارند. در گفتار گذشته روش‌های گفت‌وگو را از دیدگاه زبان و نثر مورد بررسی قرار دادیم و گونه‌های رسمی و سالم و هم‌چنین شکسته و محاوره‌ی عامیانه را بر شمردیم. در این گفتار، سر آن داریم تا روش‌های گفت‌وگونویسی را با تکیه بر «جایگاه»، «زمان» و «نقش» بازشناسی کنیم.

۱. گفت‌وگو در آغاز متن

داستان‌نویس برای ایجاد کشش و تعلیق، متن داستان را **با دیالوگ (و گاهی** با مونولوگ، خودگویی) آغاز می‌کند.

الف) نادر ابراهیمی و داستان «آن‌ها برای چه بر می‌گردند؟»

- شعیرخان حالا راستی بر می‌گردی؟

- آه پیرمرد! خسته‌ام کردی. **این همه پرسیدن برای چه؟**

به تو صد بار بیش‌تر گفته‌ام که بر می‌گردم. **و می‌بینی.**

ـ نه خان! تو با نوکرت شوخی می‌کنی. هیچ‌کس باور نمی‌کند که شعیرخان برگردد. برگردد و تسلیم شود.

ـ شائیل، کی باور می‌کرد که شعیرخان اکبرمیرزا را بدهد و برنگردد؟ها، کی باور می‌کرد؟

ـ هیچ‌کس خان! هیچ‌کس.

ـ پس خفه شو پیرمرد، باید برگشت.»

ب) شمس آل‌احمد و داستان «دست سبک، دست سنگین»

«ـ این پارچه کارکجاست، مادر؟

محترم، زن مشدعزیز، یک قواره پارچه سوغاتی داشت، از عهد دقیانوس ته صندوق هفت لا پیچیده بود. خدابیامرز این آخری‌ها آورد مریم برایش برید. آن هم با چه دنگ و فنگی، یک ماه رمضان هم طول کشید تا دوختش. آخه مریم آن وقت‌ها این قدر عاقل نشده بود که حالا، جون آدمو بالا می‌آورد تا یک چادر ببره. پس از هزار یا علی مدد و غرهایی که مادر بهش زد تاکمکش کنه، پیراهن از آب در اومد. و آن وقت تازه دیدن پارچه را پشت و رو دوختن، مادر و دختر عزاگرفته بودن که چه کنن. پس از مرگ محترم. خدا رحمتش کنه روزه هم بود.»

ج) کاظم سادات اشکوری و داستان «طنین رعد»

«حسن گفت: اگه همه حاضر باشن من نمی‌ذارم.

حسین گفت: چی می‌گی مرد؟ یه ذره از خاک مارو به هیچ‌کس نمی‌دیم. وقتی قرار شده هر ده مرزی داشته باشه وظیفه‌ی ماست که اون مرز و حفظ کنیم.

حسن گفت: منم همینو می‌گم.»

داستان‌نویس با کاربست این روش، بدون مقدمه و صغرا کبرا چیدن، خواننده و مخاطب را با ماجرا درگیر می‌کند و او را به دل داستان پرتاب می‌نماید.

۲. گفت‌وگو در میانه‌ی متن

نمونه‌های فراوانی نیز هست که داستان‌نویس، نخست روایت و سپس گفت‌وگو را می‌نویسد. این روش، شیوه‌ی رایج و غالب بیش‌تر داستان‌نویس به شمار می‌رود. این شیوه در مقابل شیوه‌ی کسانی که رویدادهای داستان را به وسیله‌ی عنصر روایت بازگو می‌کنند، پیشرفته‌تر و نمایشی‌تر است و با واقعیت‌های جهان واقعی و زندگی سازگارتر می‌نماید. اینک به نمونه‌هایی از این شیوه بسنده می‌کنیم:

د) سیدحسین میرکاظمی و داستان «آلامان»

«سم‌های اسب توی خاک نرم جاده فرو می‌رفت. مشتی خاک داغ و سوزنده به عقب می‌پراند و به دنبال خود گرد و غباری مماس بر زمین، توی هوا راه انداخته بود. سوار ترکمن، خاموش راهی اوبه‌ی کتوک بود. چهره‌ی سوخته‌اش کدر بود. چشمان آفتاب‌زده‌اش از هرم گرما می‌سوخت. شلاقی به کپل اسبش کشید تا از داغی آفتاب صحرا بگریزد.

به اوبه که رسید، در خانه‌ی پیخی‌خان پیاده شد.

ـ خوش آمدی دمان! خوبی، سالمی؟

ـ غنیمت پیخی خان!

ـ اللّه اکبر امسال زراعت برکت دارد؟

دمان بغض کرد. غم آشکاری توی چهره‌اش دوید. پیاله‌ی چای را در دستش فشرد و تلخی گزنده‌ای به جانش نشست.

ـ می‌دانی که سه سال است، زن ولایتی زمینم را می‌کارد.

ـ حواسم نبود دمان! زمین به او وفاکرده است؟

ـ دو سال است که ضرر دیده.

ـ امسال؟

ـ زراعت جو و گندمش ضایع بود.

ـ زراعت پنبه؟

ـ غنیمت نیست.»

ه) منیر و روائی‌پور و داستان «شب بلند»

«جفره زیر فریادهای گلپر جان می‌داد. باد پـاییزی سینه‌کشان از دریا می‌آمد. لابه‌لای نخل‌ها می‌پیچید و خاک و خاشاک و کاغذهای مچاله شده را با خود می‌برد. شب از نیمه گذشته بود. مریم در جای خود غلت می‌زد.

ـ مادر! در و ببند.

ـ همه‌ی درا بسته‌س، بگیر بخواب!

ـ می‌زندش مادر؟ عمو ابراهیم می‌زندش!

ـ نه مریم، داریه نازش می‌کنه، حالا بگیر بخواب!

ـ فردا صبح می‌آد بازی؟ می‌آد دریا؟

ـ آره خودم می‌رم دنبالش. اگه بخوابی می‌رم دنبالش.

ضجه‌ی دلخراشی، سیاهی را برید و به سر مریم کوبیده شد. مریم هراسان نشست.

ـ می‌میره مادر، به خدا می‌میره.

صدا خنده‌ی مادر را شنید و صدای آرام پدر که درگوشی با مادر حرف می‌زد.

ـ بچه ترسیده.

ـ تمام درارو بستم، بازم صداش نمی‌ذاره.

ـ حالا یه‌کفتر افتاده تو چنگش، مگه ول می‌کنه؟...»

همان‌گونه که پیش از این نیز گـفته شـد و از مـعنای تـرکیب مـصدری «گفت‌وگو» برداشت می‌شود، لازمه‌ی شکل گرفتن گفت‌وگو، وجود داشتن دست‌کم دو نفر است. اگر یکی از آدم‌ها در داستان با خودش و یا با سایه‌اش و حتی اگر با شخص غایبی حرف بزند، به این حرف‌ها، گفت‌وگو نمی‌گویند. این شیوه‌ی گفتاری را «خودگویی» و یا «تک‌گویی» می‌نامند. «تک‌گویی»ها نیز یا درونی اند یا بیرونی.

حرف‌هایی که میان دو یا چند نفر از آدم‌های داستان ردّ و بدل می‌شود، «دیالوگ»، «گفت‌وشنید» و گفت‌وگو نامیده می‌شود. داستان‌نویس از میان حرف‌های فراوان آدم‌های داستان، دست به گزینش می‌زند. برجسته‌ترین و والاترین گفت‌وگوها را که سبب پیشروی ماجرا و متن می‌شود، بر می‌گزیند و بقیه را حذف می‌کند. در جهان واقعی و بیرون از داستان هم شیوه‌ی حذف و گزینش حرف‌ها و گفت‌وگوها به‌کار گرفته می‌شود. ممکن است یکی از طرف‌های گفت‌وگو در جهان واقعی، وراجی و روده‌درازی کند و پشت سر هم ببافد و حرف را به حرف بچسباند و به قول معروف آتیش به آتیش حرف بزند، اما معمولاً طرف دیگر روی بخش‌های مهمی از حرف‌ها و گفته‌های طرف مقابلش مکث می‌کند و واکنش نشان می‌دهد. برای همین است که بعد از مدتی، تنها بخش‌های مهمی از حرف‌های طرف گفت‌وگویمان در یاد باقی می‌ماند، زیرا همه‌ی حرف‌ها ماندگار نیستند. اصلی نیستند. اهمیت چندانی ندارند.

فنی‌ترین و طبیعی‌ترین نوع گفت‌وگو آن است که به صورت پرسش و پاسخ نباشد. یکی از طرف‌های گفت‌وگو به نوعی جهت حرف‌ها را تغییر دهد و موضوع نویی را پیش بکشد. به فرازی از گفت‌وگوی داستانی توجه کنید:

«احسان، با همان دو دندان خرگوشی جلو می‌آید. می‌خندد و می‌گوید:

«استاد به دل نگیری، داشتیم شوخی می‌کردیم.»

ـ «می‌دانم با پیمان هم هماهنگ بودی».

می‌زند زیر خنده و می‌گوید:

ـ «از کجا فهمیدی استاد»؟

ـ «زندگی بهتر از این نمی‌شه»

ـ «ای والله استاد!»

ـ «بیا پیمانو بذاریم سر کار، موافقی!»

ـ «حرف نداره»»

حالا به شکل دیگری از این صحنه‌ی گفت‌وگو اشاره می‌کنیم:

«ـ استاد به دل نگیری، داشتیم شوخی می‌کردیم.

ـ «نه به دل نمی‌گیرم»

می‌زند زیر خنده و می‌گوید:

ـ «از کجا فهمیدی استاد؟»

ـ «حدس زدم»

ـ «بیا پیمانو بذاریم سرکار. موافقی»

ـ «بله موافقم»

گفت‌وگوی نخست فنی‌تر و پیشبرنده‌تر است. وقتی که استاد در پاسخ به پیشنهاد احسان که می‌پرسد آیا موافقی پیمان را سرکار بذاریم، می‌گوید: «حرف نداره»

نه تنها پاسخ مثبت و «آری، بله» را داده، بلکه آن را بهترین رفتار قلمداد کرده است.

نمونه‌های فراوانی از گفت‌وگوهای داستانی در آثار نویسندگان بزرگ وجود دارد. داستان «آدمکُش‌ها و تپه‌هایی هم چون فیل سفید» از ارنست همینگوی، گفت‌وگونویسی خوبی را به نمایش گذاشته است. ولی گاهی در داستان‌ها به دلیل ناآشنایی نویسندگان به اصول گفت‌وگونویسی، بین آدم‌های داستان حرف‌هایی ردّوبدل می‌شود که فقط در حدّ یک پرسش و پاسخ و مکالمه است. حتماً در درس‌نامه‌های زبان انگلیسی به سؤال و جواب‌های شخصی برخورد کرده‌اید:

«ـ صبح به خیر! Good morning!

ـ صبح به خیر! Good morning!

ـ حالت چطور است؟ How are you

ـ حالم خوب است. I am very well

ـ اسمت چیست؟ What is your name

ـ اسمم جک است. My name is Jak

ـ چند سال داری؟ How old are you

ـ من هفده سال دارم. I am seventeen years old

ـ در کلاس چندم درس می‌خوانی؟ How are you grade ?

ـ من در کلاس پنجم درس می‌خوانم. I am in Five grade

و پرسش‌های فراوان دیگری از این نوع. این رفتار کلامی و گفتاری گفت‌وگو به معنای داستانی‌اش نیست. پاسخ دهنده، بدون آن که از دایره‌ی پرسش بیرون برود، پاسخی قابل حدس میدهد. یعنی از خود اختیار ندارد تا پاسخ دیگری بدهد. پاسخ این چنینی از جنس و دنباله‌ی پرسش است.

اگر هر پرسش و پاسخی را دیالوگ و گفت‌وگو به حساب آوریم، بازجویی‌ها و آزمون‌های شفاهی را هم باید دیالوگ بنامیم. در حالی که اصلاً این طور نیست.

بهترین راه گفت‌وگونویسی آن است که هنرجویان و داستان‌نویسان تازه‌کار و نوقلم در موقعیت‌های گوناگون و در جمع‌های مختلف به دقت به حرف‌های اشخاص و افراد گوش دهند. جمله‌های ادا شده و شخص اداکننده را به خاطر حرف‌های اشخاص و افراد گوش دهند. جمله‌های ادا شده و شخص اداکننده به خاطر بسپارند. شغل، سن، میزان سواد و لحن آدم‌ها را در نظر داشته باشند.

اگر می‌توانند گفت‌وگوهای آدم‌ها را عیناً یادداشت کنند و یا ضبط نمایند آن‌گاه با توجه به پیرنگ و موضوع داستان و کارکرد نقش هر کاراکتر، حرف‌های هر یک را سبک و سنگین و دستچین کنند و گفت‌وگوهایی را بنویسند که:

۱. اطلاع‌رسانی کنند.

۲. شخصیت‌پردازی کنند.

۳. فضاسازی کنند.

۴. رویداد داستان را پیش ببرند.

۵. متن را از روایت محض و دخالت مستقیم نویسنده نجات دهند.

۶. ....

☑ زبان گفتار، زبان گفت‌وگو

زبان مجموعه‌ای از واژه‌هاست که انسان برای ایجاد ارتباط و بیان نیازهای خود به وجود آورد است. به عبارتی دیگر، مجموعه‌ای که زبان نامیده می‌شود، قراردادی است، اعتباری است؛ یعنی در هر سرزمینی به شکل متفاوتی عمل می‌کند. به عنوان مثال همه‌ی کسانی که در سرزمین ایران زندگی می‌کنند و به زبان فارسی حرف می‌زنند، با هم قرارداد بسته‌اند که به نوع خاصی از صیفی و میوه‌ی جالیزی، هندوانه بگویند و به نوع خاص دیگری که سبز است و دراز، خیار بگویند، همین میوه در قلمروهای انگلیسی زبان، کمپل (Cample) نامیده می‌شود.

زبان یک نظام و دستگاه است. این دستگاه، دارای ساختار ادبی و معنایی است. واژه‌ها دارای شکل خاص نوشتاری و گفتاری‌اند. همین شکل خاص نوشتاری و گفتاری، از ساختار معنایی و مفهومی برخوردار است.

الف ـ ساختار ادایی و آوایی

واژه ← آب ← آب Ab

ب ـ ساختار معنایی و مفهومی ← مایعی بی‌رنگ و مایه زندگی که از دو عنصر اکسیژن و هیدروژن ساخته می‌شود.

ما از زبان در ساخت جمله استفاده می‌کنیم. مثلاً می‌گوییم: «من امروز یک داستان کوتاه خواندم».

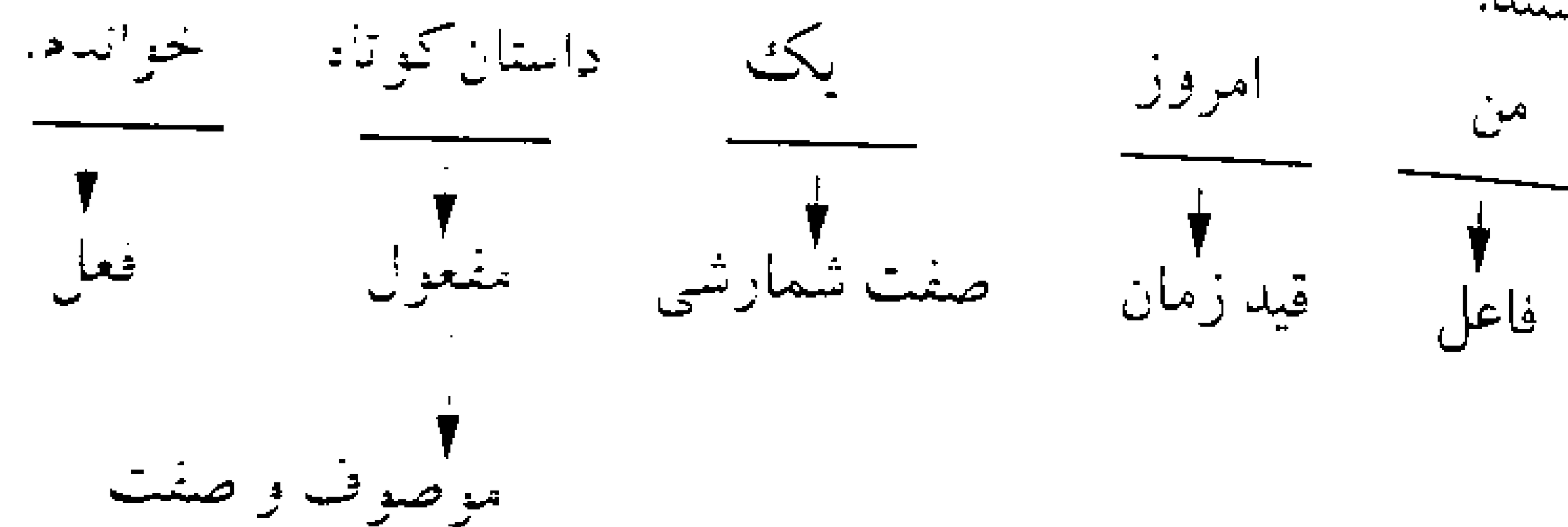
در هر زبانی، دو ساخت وجود دارد. یکی ساخت «نحوی» است و دیگری ساخت صرفی.

☑ نحو چیست؟

نحو، همان دستور زبان است. در دستور هر زبانی، ارکان جمله و جایگاه هر واژه در جمله، مشخص می‌شود. هنگامی که می‌گوییم:

من امروز یک داستان کوتاه خواندم.

هر کدام از واژه‌های این جمله (گزاره) دارای ارزش مکانی خاصی هستند.



ارکان این جمله در دستگاه یک زبان رسمی و سالم به همین صورتی است که نشان داده شد. اما می‌توان جای این کلمه‌ها را تغییر داد؛ یعنی ساختار و نظم نحوی (دستوری) آن را بر هم زد و مثلاً نوشت:

«امروز من یک داستان کوتاه خواندم».

و یا مانورهای دیگری که با توجه به گنجایش جمله، می‌توان به آن دست یافت.

صرف چیست؟

در این بخش از دستور زبان، شکل واژه‌ها و فعل‌ها و نحوه‌ی گفتاری و نوشتاری آن‌ها بررسی می‌شود. به جمله‌ی پیشین نگاه کنید.

«من، امروز یک داستان کوتاه خواندم»

شکل و ساختمان واژه‌ها، برابر قوانین زبان رسمی فارسی ساخته و به کار رفته است. **ولی بعضی از واژه‌های جمله‌ی بالا را به شکل دیگری هم می‌توان‌ساخت و به کار برد. مثلاً:**

- «من، امروز یه داستان کوتاه خواندم».

شکل شکسته‌تری نیز از این ساخت می‌توان به دست داد:

- من امرو یه داستان کوتاه خوندم.
- مَ امرو یه داستان کوتا خوندم.

پس زبان، شکل‌های گوناگونی به خود می‌گیرد. بخشی از گوناگونی زبان را به شکل نمودارهای زیر می‌توان نشان داد.



☑ شکل زبان در داستان

در این شماره باید نمونه‌های شکل زبان را در داستان‌نویسی ذکر کنیم.

نمونه‌ی اول:

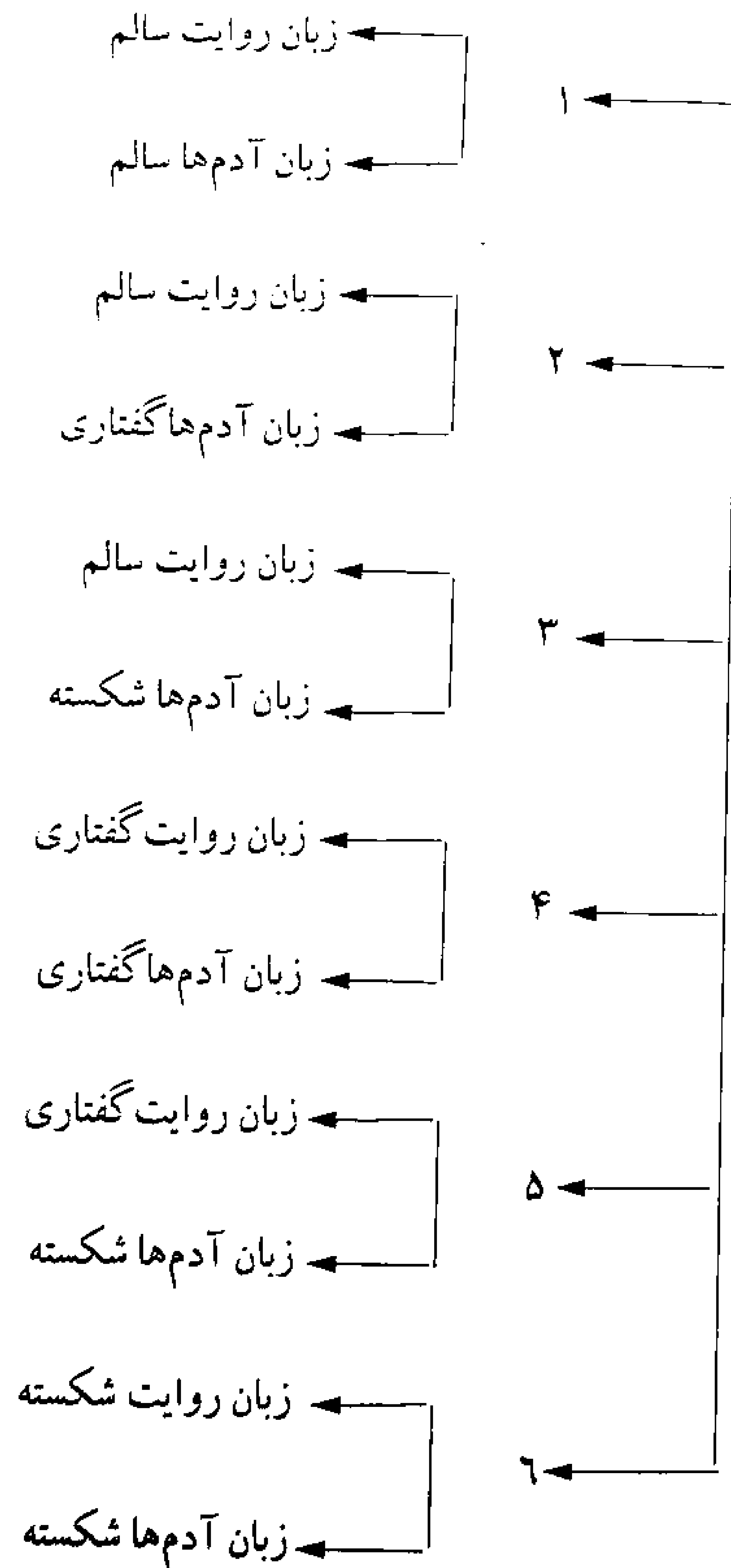
زبان گفتار (از رمان طلسم، نوشته‌ی شهلا پروین روح).

«این طور که پیش می‌رود، فردا پس فردار باز باید بروم سراغش. قرص‌ها کارساز نیست. مسؤول بهداری یک بسته‌ی ده تایی پنج میلی گرمی بیش‌تر ننوشت و نبضم را هم گرفت، به خاطر تب‌خالم حتماً.» (ص ۵۲)

با آن که ساختمان ظاهری واژه‌ها سالم است و جایگاه اجزای جمله هم زیاد پس و پیش نشده، یعنی فاعل، قید، مفعول و فعل هر کدام سر جای اصلی‌شان قرار نگرفته‌اند، لحن ادای جمله و نحوه‌ی بیان جمله به گونه‌ای است که انگار نویسنده همان طور که حرف زده، نوشته است.

«دیگر بچه‌ی کی را به شکم بکشم؟ برای رگ و ریشه‌ی کی سر خشت بروم. تا نباشد و از کوچه رد نشود پیش پای کی دستمال بسته بیندازم؟ آی با شما هستم.

از این به بعد پای تابه بو دادن تخمه به شوق کی قه قاه بزنیم تا تخمه‌ها دهان بشکفد از خنده‌مان».(ص ۵۷)



شکل‌های لحن
زبان در داستان

نمونه‌ی دوم:

زبان شکسته (داستان پاچه خیزک چوبک)

«ببین آخرش گیر افتاد. شکمش آخر جونشو به باد داد. خدا پدر سلطونعلی رو بیامرزه که گفت گردو بو داده بذار تو تله‌ش. یه بار جسی ملخه، دو بار خسی ملخه، آخر به چنگی ملخه. اما ببینا! قد یه گربه‌س نیس؟» (صفحه‌ی ۸۱)

در این شکل، قواره‌ی بعضی از اسم‌ها و فعل‌ها می‌شکند. مثلاً سلطان علی می‌شود سلطونعلی. بگذار نوشته می‌شود «بذار» و نیست می‌شود «نیس».

شکل شکسته‌تری از زبان هم گاهی توسط آدم‌های داستان به کار می‌رود که به آن «زبان شکسته عامیانه» می‌گویند. مانند عبارت پایین:

«راه افتاد. عروسک را زیر بغلش زده بود. برم تو خیابونای بالای شهر. اونجا بهتر می‌تونم برفوشمش».

در این شکل از کاربرد زبان نزد مردم عادی کوچه و بازار، ساخت‌های جدیدی به کار گرفته می‌شود. به عنوان مثال فعل مرکب "بفوششمش" به صورت "برفوشمش" ادا می‌شود و نویسنده برای نشان دادن شخصیت و فضاسازی، آن فعل را همان گونه عامیانه می‌نویسد.

● ۱. در این حالت هم روایت داستان به زبان سالم است و هم زبان آدم داستان.

نمونه:

(سمفونی مردگان. صفحه‌ی ۴۷).

«گفت: «خیلی دلم گرفته بود. هوای آیدا را کرده بودم. نمی‌دانم چه به سر سهرابش آمده. خیلی گرفته بود، پدر»

بعد یک باره چشم‌هایش را تنگ کرد و پرسید:

«تو باورت می‌شود آیدا خودش را آتش زده باشد؟»

گفتم: «تو نباید هر حرفی را بزنی. نمی‌بایست می‌آمدی.»

● ۲. در این حالت، زبان روایت (زبان نویسنده‌ی داستان) سالم است، ولی زبان آدم داستان، گفتاری است.

نمونه:

«داستان راه دور»، محمد بهارلو. از کتاب داستان‌های محبوب من. صفحه‌ی ۳۰)

(مرد گفت: «می‌آییم، شاید امشب، شایدم فردا... الان که نمی‌توانیم. نه. با ماشین خودمان می‌آییم. جل و پلاس‌مان را به دوش می‌کشیم می‌آییم... بالاخره لازم است. من وضع تو را می‌دانم.

رودربایستی ازت که نداریم... این حرف را نزن؟

چی؟ کی؟ مادر بزرگ؟ همین طور نشسته است سوز و بریز می‌کند. نمی‌دانم با چه زبانی راضی‌اش کنیم؟...»

آن جا که مرد حرف می‌زند، زبان گفتاری است، یعنی نویسنده لحن آدم را همان طور که حرف می‌زند، نوشته است.

● ۱. در این حالت هم زبان نویسنده در روایت داستان سالم و رسمی است. ولی زبان و لحن آدم داستان شکسته است.

نمونه: داستان کمربند. راشین مختاری. از کتاب داستان‌های محبوب من، جلد دوم.

«فروشنده کمربندها را روی پیشخوان ریخته بود.

«این یکی چطوره آقا؟ اینو می‌پسندین؟»

مرد در حالی که لبش را گاز می‌گرفت، به سگک کمربندها خیره ماند...

«... باز هم هست. می‌خواین کمربندهای لبه پهنو بیارم ببینی؟ (صفحه‌ی ۱۳۳)

● ۲. در این حالت هم زبان روایت و هم زبان آدم داستانی، گفتاری است.

نمونه:

از رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم. زویا پیرزاد. **(صفحه‌ی ۵۹)**

«آرمینه لقمه‌اش را قوت داد:

«چه شرطی؟ همه‌ی کارهای مدرسه را کردیم تمرین پیانو هم کردیم. اتاقمان را هم جمع و جور کردیم.

و مثل همیشه تأیید خواهرش را خواست.

«نه آرمینه؟»

آرمن، قسمت شل و سفت نیمرو را سوا کرد.

«جمع و جون نه، جمع و جور، خنگ»

نگاهش افتاد به من و بقیه‌ی حرفش را خورد.

در متن بالا با این که زبان نشکسته و سالم است، اما هم در روایت اصلی و هم در گفت‌وگوها همان گونه که معمولاً در جهان بیرون داستان از زبان آدم‌ها جاری می‌شود، نوشته شده است.

● ۳. در این حالت، زبان روایت نویسنده، گفتاری ولی زبان آدم داستان شکسته است.

نمونه:

داستان مصیبت کبک‌ها، احمد محمود. از کتاب زایری زیرباران. (صفحه‌ی ۵)

«مرد گفت: «همراه کبکا نکبت و بدبختی بود.» زن گفت: «آره، اصلاً پرنده به ما نمی‌آد.»

مرد، دراز بود و استخوانی و خمیده با پوستی آفتاب سوخته و نگاهی هم چون نگاه اسب کبود، نجیب و بردبار. مرد گفت:

«بی جهت گربه و بچه هاشو در به در و اسیر کردیم.»

● ۴. در این حالت، هم زبان روایت (نویسنده) و هم زبان آدم داستان، شکسته است.

نمونه:

داستان گل‌های نرگس آبی، طاهره ریاستی از کتاب داستان‌های محبوب من، جلددوم.

«از توی سوراخ لحافم فقط یه چشمشو می‌دیدم. بعد لحافو از روم کشید. از جا بلند شدم و نشستم و چشمامو مالیدم و به گل‌های نرگس آبی که روی دیوار ردیف ایستاده بودن نگاه کردم و گفتم:

«چه خبره صبح به این زودی؟»

ننه گفت:

«خیلی کار داریم. پاشو اجاقو روشن کن!»

از سروصدای ننه بابا بیدار شد و کورمال کورمال دنبال پاروهاش گشت و داد زد:

«کجا بردینش؟»

«پیداش کردم ایناهاش.» (صفحه‌ی ۲۴)

کارگاه شماره بیست و دو:

۱. داستانِ «رستم و سهراب» را به نثر بنویسید و برای آن گفت‌وگو نویسی کنید.

۲. فیلم کوتاهی را که به زبان فارسی است، تماشا کنید.
سعی کنید گفت‌وگوهایش را ضبط نمایید. سپس متنِ گفت‌وگوهای فیلم را از نوار پیاده کرده، روی کاغذ بنویسید.
آیا می‌توانید به جای گفت‌وگوهای اصلی متن، گفت‌وگوهای دلخواه خود را بنویسید؟

۳. کارتان را ارزیابی کنید.

گام هفتم

☑ بُحران

واژه نامه‌های فارسی و از جمله «فرهنگ عمید»، بحران را این گونه معنا می‌کند:

«بحران، آشفتگی، انقلاب، تغییر حالت، تغییر حالت ناگهانی مریض تب‌دار که منجر به بهبودی یا مرگ او بشود.»

در زبان انگلیسی برای بحران از واژه‌هایِ "Crisis" استفاده می‌کنند. فرهنگ کوچک آکسفورد درباره Crisis می‌نویسد:

A time when something very dangerous.

و کاربردهای گوناگون آن را بر می‌شمارد. مانند:

(بحران سیاسی) Political crisis

(بحران اقتصادی) Ecomomic crisis

و در گفت‌وگوهای روزمره کاربردهای دیگری از آن شنیده می‌شود، چنان که گفته می‌شود: بحران روحی، اوضاع بحرانی و... .

اما در ادبیات داستان‌نویسی، بحران زمانی پیش می‌آید که نیروهای رویارو در داستان، برای آخرین بار با هم روبه‌رو شوند. این رویارویی سبب می‌شود که عمل داستانی به پیش برود و به نقطه‌ی اوج که قله‌ی درگیری‌هاست و گاهی به آن «بزن‌گاه» هم گفته می‌شود، نزدیک شود. این پیشروی در داستان، در زندگی شخص یا اشخاص و آدم‌های داستانی، دگرگونی پدید می‌آورد و هم‌چنین درخط سیر داستان تغییرات پایدار ایجاد می‌کند. این کار می‌تواند کار و کنشی را به پیش ببرد یا بایستاند و یا می‌تواند وضعیت و موقعیت کسی را بهتر یا بدتر سازد.

در گفتارهای پیشین یادآوری کردم که میان آدم‌ها و پیرامون او و هم‌چنین میان آدمی با درونش و خودش، میان دوگونه نظم اجتماعی، گاهی تنش و کشمکش به وجود می‌آید. داستان از جایی آغاز می‌شود که یک

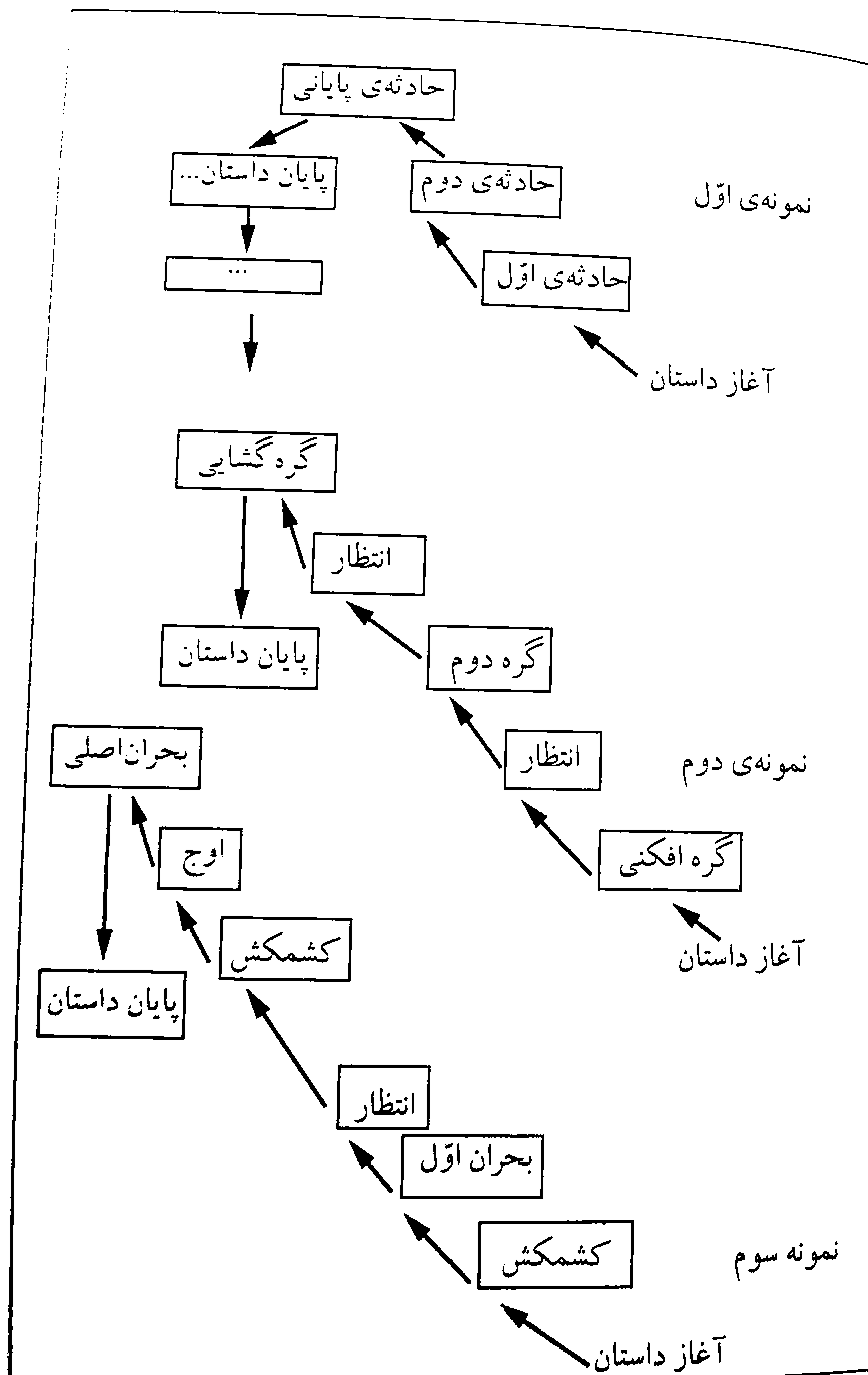
نواختی و سازگاری پدیده‌ها و آدم‌ها، آشفته شود و یا از آشفتگی نخستین به آرامش برسد. آشناترین عنصر در بر هم زدن آرامش یا آشفتگی در داستان، حادثه و رویداد است. برای همین است که بسیاری از داستان‌شناسان، در بیان کردن بحران، «حادثه» را با آن مترادف می‌کنند و بعضی دیگر نیز بحران را در معنی «گره» به کار می‌برند.

در هر داستان ممکن است یک یا چند حادثه وجود داشته باشد. در هر داستان ممکن است یک یا چند گره وجود داشته باشد. با آن که بحران همان حادثه و گره نیست، ممکن است در یک داستان، یک یا چند بحران نیز وجود داشته باشد. شکل کلاسیک و سنتی داستان کوتاه در این است که داستان‌نویس در آغاز گره‌افکنی می‌کند، درگیری میان آدم‌ها را رونق می‌بخشد تا گره، کور شود. آن گاه گره‌گشایی می‌کند و داستان را به پایان می‌رساند.

در تعریفی که از بحران ارایه شد، به آخرین و اساسی‌ترین درگیری میان آدم‌های داستان (نیروهای درگیر) بحران اطلاق می‌شود. پس هر حادثه و درگیری ای، بحران نیست. به درگیری اساسی و سرنوشت‌ساز که تکلیف آدم‌ها و درگیری‌ها و کشمکش‌های داستان را روشن می‌سازد، بحران گفته می‌شود.

شیب نمودار، نشان می‌دهد که حادثه یا گره و درگیری روبه رشد و سیر صعودی دارد و در بالاترین جایگاه خود که نقطه‌ی اوج یا سربزن‌گاه است، با متلاشی شدن طرف‌های درگیری یا یک طرف درگیری (معمولاً کشمکش به سود یک طرف پایان می‌پذیرد) داستان به نقطه‌ی تعادل و آرامش دست می‌یابد. در بیش‌تر مواقع، داستان در این نقطه و حالت به پایان می‌رسد. این نظم در بیش‌تر داستان‌های کلاسیک که دارای پیرنگ مستقیم‌الخط و حادثه‌های پیاپی هستند، دیده می‌شود. اما داستان‌هایی هم نوشته شده و می‌شوند که دارای حادثه‌های پس و پیش هستند. یعنی رویدادها با تمهیدی از پیش اندیشیده شده و تقدم و تأخر دارند. در این گونه داستان‌ها گاهی

حادثه‌ی پایانی در آغاز روایت آورده می‌شود. نویسنده به بهانه‌ی بازگشایی علت‌های بروز حادثه‌ی پایانی، داستان را مرور می‌کند.



همان‌گونه که در یک داستان (حتی داستان کوتاه) ممکن است چند نوع کشمکش وجود داشته باشد، یک، دو، سه، و چند بحران نیز ممکن است سبب پیشرفت داستان شده باشند، یعنی گرهی پدید آید، گره گشوده شود، گرهی دیگر و گره‌گشایی دیگر و پایان داستان فرا برسد. برای همین است که بعضی از آموزگاران داستان، گره را با بحران مترادف می‌دانند، اما بحران در شخصیت، بیش‌تر زمانی اتفاق می‌افتد که شخص دستخوش تنش و درگیری درونی و روحی شود. این در مورد داستان‌هایی است که محوریت آن بر روی شخصیت است. بنابراین در داستان‌های حادثه محور و یا موقعیت محور، بحران در تلاقی و برخورد دو یا چند رویداد و موقعیت، به وجود می‌آید.

در داستان کوتاه و ماندگار «داش آکل» رویدادها و کشمکش‌های چندی شکل می‌گیرد، اما تنها یک مورد از آن به شکل بحران در می‌آید.

موقعیت روایی اول:

«همه‌ی اهل شیراز می‌دانستند که داش آکل و کاکارستم سایه‌ی یک دیگر را با تیر می‌زدند.»

● **رویداد اول:**

یک روز داش آکل روی سکوی قهوه‌خانه‌ی دومیل چندک زده بود... ناگاه کاکارستم از در در آمد. نگاه تحقیرآمیزی به او انداخت و همین طور که دستش بر شالش بود، رفت روی سکوی مقابل نشست بعد رو کرد به شاگرد قهوه‌چی و گفت:

«به به بچه یه چای بیار ببینم».

● **رویداد دوم:**

کاکارستم از جا در رفت. دست کرد قندان بلور تراش را برداشت برای سر شاگرد قهوه‌چی پرت کرد. ولی قندان به سماور خورد و سماور از بالای سکو با قوری به زمین غلتید و چندین فنجان را شکست. بعد کاکارستم بلند شد با

چهره‌ی افروخته از قهوه‌خانه بیرون رفت.

● **رویداد سوم:**

در این بین مردی با بستک مخمل، شلوار گشاد، کلاه نمدی کوتاه سراسیمه وارد قهوه‌خانه شد. نگاهی به اطراف انداخت. رفت جلوی داش آکل سلام کرد و گفت: «حاجی صمد مرحوم شد.» داش آکل سرش را بلند کرد و گفت: خدابیامرزدش - مگر شما نمی‌دانید وصیت کرده؟»

- «من که مرده خور نیستم برو مرده خورها را خبر کن
- «آخر شما را وکیل و وصی خودش کرده»

مثل این که از این حرف چرت داش آکل پاره شد.

درگیری کاکارستم با داش آکل، عصبانیت کاکارستم و خشونتش در قهوه‌خانه، خبر مرگ حاجی صمد، وکیل و وصی شدن داش آکل. هیچ کدام از این کشمکش‌ها و تقابل‌ها، بحران نیستند. بحران در این داستان. زمانی شکل می‌گیرد که داش آکل، عاشق مرجان، دختر حاجی صمد، می‌شود.

● **مقدمه‌ی بحران:**

بعد همین طور که سرش را برگردانید، از لای پرده‌ی دیگر دختری را با چهره‌ی برافروخته و چشم‌های گیرنده‌ی سیاه دید. یک دقیقه نکشید که در چشم‌های یک دیگر نگاه کردند، ولی آن دختر مثل این که خجالت کشید پرده را انداخت و عقب رفت. آیا این دختر خوشگل بود؟ شاید، ولی در هر صورت چشم‌های گیرنده‌ی او کار خودش را کرد و حال داش آکل را دگرگون نمود، او سر را پایین انداخت و سرخ شد.

بحران... هر شب خودش را در آینه نگاه می‌کرد. جای جوش خورده‌ی زخم‌های قمه، گوشه‌ی چشم پایین کشیده‌ی خودش را برانداز می‌کرد و با آهنگ خراشیده‌ای بلند بلند می‌گفت:

«شاید مرا دوست نداشته باشد، بلکه شوهر خوشگل و جوان پیدا بکند... نه از مردانگی به دور است... او چهارده سال دارد و من چهل سالم است...

اما چه بکنم؟ این عشق مرا می‌کشد... مرجان... تو مرا کشتی... به که بگویم؟ مرجان... عشق تو مرا کشت....».

ریشه‌های این بحران کجاست؟ چرا داش آکل به مرجان اظهار عشق نکرد؟ چرا به خواستگاری‌اش نرفت؟ برای این پرسش‌ها که روی هم رفته، بحران را به وجود آورده‌اند، چند علت می‌توان یافت:

۱. لوطی‌گری و ناموس‌پرستی داش آکل.

۲. وصیت حاجی صمد و وکیل و وصی شدنِ داش آکل.

۳. زیاد بودن سن داش آکل و نوجوان بودن مرجان.

۴. شرم و حیای مردانه که از باورها و منش جوانمردی داش آکل نشأت می‌گرفت.

هدایت، بحران پدید آمده را با استفاده از دو رفتار حل کرد. این رفتارهای دوگانه برحسب نزدیکی و دوری به شخصیت اصلی داستان، داش آکل، به شرح زیراند:

● رفتار دور:

پیدا شدن خواستگار برای مرجان.

این رویداد تا حدودی بار داش آکل را سبک کرد. با آن که خواستگار مرجان پیرتر از داش آکل بوده، اما در صورت عروسی می‌توانست مرجان را رفته رفته از ذهن داش آکل پاک کند.

● رفتار نزدیک:

کشته شدن داش آکل.

این نوع گره‌گشایی که پایان‌بندی تراژیک داستان را رقم زده، با حذف داش آکل، بحران او را نیز حل کرده است. نویسنده، چاره‌ی دیگری برای ابراز عشق داش آکل به مرجان نداشت. در غیر این صورت، عشقِ داستان، عشقی معمولی و از نوع عشق‌های کوچه بازی و فیلم فارسی، تصویر می‌شده است.

کارگاه شماره بیست و سه:

الف) داستان کوتاهِ «عدل» را از صادق چوبک بخوانید و به پرسش‌های زیر پاسخ دهید.

۱ـ آغاز شکل‌گیری بحران کجاست؟

۲ـ چه عواملی باعث ایجاد بحران شده‌اند؟

۳ـ بحران چگونه حل شد؟

۴ـ با توجه به نمودار صفحات قبل، این داستان از کدام نمونه پیروی می‌کند؟

ب) یکی از سوژه‌های شکار شده و یادداشت شدهٔ خود را به صورت داستانی کوتاه بنویسید و سعی کنید:

۱ـ دست‌کم دو گره در مسیر حوادث ایجاد کنید.

۲ـ گره‌ها را به اوج برسانید تا بحران تشکیل شود.

۳ـ داستان را در نقطه‌ی اوج تمام کنید.

۴ـ داستان را برای معلم و همکلاسی‌هایتان بخوانید و نظرات آنها را یادداشت کنید.

۵ـ یک بار دیگر به داستان خودتان برگردید و براساس نظراتی که یادداشت کرده‌اید، آن را اصلاح کنید.

گام هشتم

☑ آغاز داستان

لابد بسیار شنیده‌اید که می‌گویند «کار را آن کس کرد، که تمام کرد.»

کاربرد این سخن دانشورانه هر جا که باشد، در داستان‌نویسی نیست. چرا که داستان‌نویسی معمولاً کاری فردی است و سخن بالا، درباره‌ی کارهای گروهی درست است. در سخن یاد شده، نوعی گردش کار تکاملی نهفته است. بسیاری از نوآوری‌ها و اختراعات، به یک باره آفریده نشده‌اند، بلکه رفته رفته به شکل کامل در آمده‌اند. یعنی یک نفر آن را آغاز کرده و هر که آمد چیزی بر آن افزود یا از آن کاست تا کامل شد. اما در داستان‌نویسی و پاره‌ای از کارها باید گفت: «کار را که کرد؟ آن که شروع کرد!» این ضرب‌المثل شاید در مورد نوشتن داستان گفته نشده باشد و گویندگان آن منظور دیگری در سر داشته‌اند، اما در مورد شروع و نقطه‌ی آغاز متن یک داستان قابل استفاده است.

دانش‌آموزان (حتی بزرگسالان) معمولاً منتظرند تا معلم و یا تازه وارد (مثلاً مهمان یا هر کس دیگری) در نخستین برخورد چه حرکتی از خود نشان می‌دهد و یا چه حرفی بر زبان می‌آورد. حتماً به یاد دارید که هنگام پاسخ دادن به پرسش‌های معلم، گاهی زبان‌مان بند می‌آمد. با آن که درس را بلد بودیم، یارای حرف زدن نداشتیم و یا وقتی که می‌بایست در کلاس درباره‌ی موضوعی انشاء می‌نوشتیم، بعضی از بچه‌ها قلم‌شان خشک می‌شد. و باز حتماً به یاد دارید که در پی اصرار معلم که چرا حرف نمی‌زنی، چرا نمی‌نویسی، می‌گفتیم: «آقا نوک زبانمان است، کلمه‌ی اولش را شما بگویید به خدا بقیه‌اش را بلدیم» و یا در اولین جلسات آشنایی، نمی‌دانیم از کجا باید شروع کنیم. به یک دیگر و به در و دیوار نگاه می‌کنیم. بعضی از آدم‌ها به تته پته می‌افتند و بعضی‌ها از جملاتی مانند: «امروز هوا چقدر گرم یا سرد بود» استفاده می‌کنند.

اولین کلمات و جملات. نقش اساسی و کلیدی در ادامه کار خواهند داشت.

گاهی از همین اولین کلمه‌ها و جمله‌ها می‌توان. پایان را به خوبی پیش‌بینی کرد. ضرب‌المثل «سالی که نکوست از بهارش پیداست» به همین موضوع اشاره دارد.

بعضی از داستان‌نویسان (نوقلم‌ها) سوژه‌های بسیار خوبی شکار می‌کنند. آن را در کارگاه ذهن خود می‌پرورانند. مهندسی می‌کنند. اما نمی‌دانند با چه کلمه‌ای و یا چه جمله‌ای داستان را شروع کنند و گاهی در اثر ندانستن همین آغاز آن قدر صبر می‌کنند تا از نوشتن داستان پشیمان می‌شوند.

اولین جمله‌ها و واژه‌ها، نقشی خاطره‌انگیز و جاودانی در ذهن ایجاد می‌کنند. برای همین است که پیشنهاد می‌کنند که متن داستان را با زیباترین و بهترین واژه‌ها و کلمه‌ها آغاز کنیم. زیرا همین واژه‌ها و کلمات آغازین، سبب دنباله‌گیری متن توسط خواننده می‌شوند. معمولاً در آغاز قصه‌ها و افسانه‌ها یک سری جمله‌های کلیشه‌ای و موزون مانند «یکی بود، یکی نبود، در روزگاران قدیم، جانم برایتان بگوید و...» آورده می‌شود. اما در داستان‌ها این گونه افتتاحیه‌ها کاربرد ندارد. جمله‌های آغازین، دریچه‌ی ورود به دنیای داستان به شمار می‌روند. داستان‌نویس باید از همین افتتاحیه‌ها به عنوان ابزار کشش و تعلیق استفاده کند.

پیش از این نیز گفته شد که نوشتن داستان، همانندی زیادی با ساختن یک بنا دارد. معمار می‌کوشد سنگ بنا و خشت‌های نخستین را درست و صاف و حساب شده بگذارد تا ساختمانش سالم و سرراست و استوار بالا برود. باز هم به یاد یکی از سخن‌های حکمت‌آمیز در این مورد می‌افتم که می‌گوید:

خشت اول چون نهد معمار، کج تا ثریا می‌رود دیوار، کج

شروع داستان یکی از نکته‌های تکنیکی است که توجه به آن نشانه‌ی مهارت و استادی داستان‌نویس به شمار می‌آید.

یک شروع خوب، نیمی از موفقیت داستان‌نویس محسوب می‌شود.

☑ شیوه‌های شروع داستان

● **الف: شیوه‌های سنتی و قدیمی**

در این شیوه که تحت تأثیر قصه‌گویی است، داستان‌نویس از گزاره‌های آشنا و جمله‌های قالبی و کلیشه‌ای برای آغاز نوشتن متن داستان استفاده می‌کند.

۱. داستان بشکه‌ی سحرآمیز (برناردمالامد) این‌گونه آغاز می‌شود:

«در زمانی نه چندان دور، در شمال نیویورک، در اتاقی کوچک و تنگ، اما انباشته از کتاب، لئوفینکل، دانشجوی رشته الهیات عهدعتیق، دانشگاه یشیواه زندگی می‌کرد».

۲. داستان خورشید خانم (محمود اعتمادزاده، به‌آذین) هم شروعی قصه مانند دارد:

«یکی بود، یکی نبود، یک روز خورشید، وقتی که از پشت کوه سر زد هوس کرد به جای گردش تو هفت آسمان یک بار هم به‌کار و بار زمین سر بکشد و ببیند چه خبره...».

۳. توماس مان، داستان‌نویس پر آوازه‌ی آلمان، داستان «تصادف قطار» را این‌گونه شروع می‌کند:

«داستان برایتان بگویم؟ آخر، من داستان نمی‌دانم. خوب حالا که می‌خواهید برای‌تان چیزی تعریف می‌کنم. یک بار دو سال پیش، ناظر یک تصادف قطار بودم...».

۴. استفاده از مقدمه‌های پیش آگاهی دهنده و توضیح‌های روایی، موپاسان، داستان مشهور گردن‌بند را با این شیوه آغاز کرده است:

«او یکی از آن دخترهای زیبا و دلربایی بود که گهگاه از روی اشتباه سرنوشت، در خانواده‌ای کارمندی به دنیا می‌آید» و یا هدایت داستان بوف‌کور را این گونه شروع می‌کند:

«در زندگی دردهایی است که روح آدم را در سکوت و انزوا می‌خراشد و...».

● **ب) شیوه‌های نوین**

در این شیوه، داستان‌نویسان تحت تأثیر جریان طبیعی زندگی، داستان را آغاز می‌کنند. در این شیوه نیز شگردهای گوناگونی تجربه شده که به ذکر نمونه‌هایی از آن‌ها بسنده می‌شود.

۱. وصف طبیعت

نمونه‌ی آشنا و برجسته‌ی این نوع شروع در داستان "گیله مرد" بزرگ علوی دیده می‌شود:

«باران هنگامه کرده بود. باد چنگ می‌انداخت و می‌خواست زمین را از جا بکند. درختان کهن به جان یک دیگر افتاده بودند. از جنگل صدای شیون زنی که زجر می‌کشید، می‌آمد...».

۲. توصیف ظاهری شخصیت

داستان "محمد کارگر کوچک پنچرگیری" نوشته‌ی ناصر زراعتی:

شانزده ساله است. ریزه و لاغر اندام. با سر تراشیده. دست و گردن و روی سیاه و چرب و چشم‌های شوخ و هوشیار که مژه‌هایش بلند و ابروهایی کمانی بر آن‌ها سایه انداخته... یک جفت کتانی مندرس پاهای استخوانی بی جورابش را می‌پوشاند...

۳. توصیف عملکرد شخصیت

عبدالحسین نوشین در آغاز داستان «میرزامحسن» این شگرد را به کار گرفت:

«میرزامحسن، پیرمرد هفتاد ساله هر روز پیش از طلوع آفتاب از جا بر می‌خاست و رختخوابش را جمع می‌کرد. روی پله‌ی در اتاق با آفتابه‌ی حلبی که همیشه کنج اتاقش کنار کوزه آب جا داشت وضو می‌گرفت...»

احمد مسعودی هم در نوشتن داستان «پدربزرگ» از همین **شگرد استفاده** کرده است:

«پدر بزرگ خمیر گلوله شده‌ی نان را توی حوض انداخت. آب موج‌های ریز و درشتی برداشت و ماهی سرخ رنگی روی آب جست زد، پدر بزرگ با خوشحالی گفت:...»

نیمایوشیج نیز داستان نمادین «غول و زنش و ارابه‌اش» را با همین شیوه آغاز کرد: «غول و زنش و ارابه‌اش بیابان‌های خالی و خشک را طی می‌کردند. گاهی در تاریکی چرخ‌های ارابه‌ی آن‌ها از روی تـه مانده‌های دیوارهای خاکی می‌گذشت...»

۴. به‌کارگیری موقعیت نمایشی و کنش داستانی در سطر نخست داستان. ایرج غریب در داستان «خرابه و سیاه» از این شگرد بهره برده است:

«در را باز کرد. در را بست. دیگری هم در را باز کرد و بست. آن وقت اولی فریاد زد:...»

درویشان، داستان «قبرگبری» را این گونه شروع می‌کند:

«پسرک تکان خورد. چشمانش را آهسته گشود. صورت سیاه سوخته‌ی پدرش را که موهای سیاه و سفیدی در آن پاشیده شده بود، روبه‌روی خود دید. فهمید که موقع رفتن است.»

۵. آماده کردن ذهن خواننده در سطر اول داستان. «قصه‌ی عینکم» رسول پرویزی در این مورد نمونه‌ی خوبی است:

«به قدری این حادثه زنده است که از میان تاریکی‌های حافظه‌ام روشن و پر فروغ مثل روز می‌درخشد. گویی دو ساعت پیش اتفاق افتاده، هنوز در خانه‌ی حافظه‌ام باقی است...»

٦. گفت‌وگو

گاهی داستان‌ها با صحنه‌ای از گفت‌وگو شروع می‌شوند. این گونه متن‌ها، از همان آغاز، خواننده یا مخاطب را درگیر می‌کنند و واقع‌پذیری و حقیقت‌مانندی بیش‌تری دارند.

● **نمونه‌ی اول:**

دست سبک، دست سنگین، (شمس آل احمد)

«- این پارچه کار کجاست مادر؟

- محترم، زن مشدعزیز. یک قواره پارچه سوغاتی داشت. از عهد دقیانوس ته صندوق هفت لا پیچیده بود. خدابیامرز، این آخری‌ها آورد مریم برایش برید. آن هم با چه دنگ و فنگی! یک ماه رمضان هم طول کشید تا دوختش... پس از هزار یا علی مدد و غرغرهایی که مادر بهش زده تا کمکش کنه. پیراهن از آب در اومده و آن وقت تازه دیدن پارچه را پشت و رو دوختن. مادر و دختر عزاگرفته بودن که چه کنن. پس از مرگ محترم خدا رحمتش کنه. روزه هم بود:»

● **نمونه‌ی دوم:**

«خداحافظ دهکده‌ی من». اسدالله عمادی.

- «پیفا! ببین بوی پشکل گوسفند رو می‌ده.»

- «پیفا! ببین چه جوری توی سرش شپش جا کرده؟»

- «پیفا! مثل بزهای گر می‌مونه.»

این خانم پیف پیفی، لیلی، دختر ترشیده حاج رحیم است که تازگی‌ها از شهر برگشته است.

- «خاله کلثوم! چرا دختر حاج رحیم از کنار هر کی رد می‌شه جلوی دماغشو می‌گیرد؟»

- «می‌خواهد از بوی گند خودش خبردار نشه...»

۷. تعلیق

بعضی از متن‌ها، طوری شروع می‌شوند که آدم خیال می‌کند از نیمه کار بریده شدند. این کار دست کم دو خاصیت دارد. اول این که ایجاز را رعایت کرده، بخش‌های زاید و اضافه را حذف می‌کند و دوم این که بـا حـذف ناگهانی، خواننده را به فکر وا می‌دارد و به سوی ادامه متن می‌کشاند تا ببیند سرانجام چه می‌شود، شاید بتواند از سرانجام کار، آغاز و قسمت‌های حذف شده را دریابد. مانند داستان "بازی" نوشته‌ی اصغر الهی.

«بعد ماندیم چه کار کنیم. دو دل و در وسواس پر دغدغه‌ای بودیم و بی کاری آزارمان می‌داد و تنبل‌مان می‌کرد و غروب توی کوچه می‌آمد. غروب در سکوت و خاموشی می‌آمد و ما سرد و یخ زده ایستاده بودیم و باران تاریکی را می‌دیدیم که بی صدا به کوچه‌مان می‌ریخت.»

۸. استفاده از اساطیر

داستان «نهال گردویی بر گور مسیح» از فاطمه ابطحی.

«مسیح متولد شد. باید دعا بخوانم. نذر و نیاز کنم. نماز بخوانم. برای مسیح شمع‌های قدّی روشن می‌کنم. در همه‌ی مسجدها و کلیساها شمع روشن می‌کنم. چقدر شبیه همه زن‌ها شده‌ام! چقدر نگرانم!...»

۹. استفاده از پیش‌گزاره‌های توراتی

در این شیوه‌ی شروع، از کلمات قصار یا تکه‌هایی از متن کتاب‌های آسمانی و دینی یا گفتار بزرگان استفاده می‌شود.

مانند داستان «آواز زیر باران» از حسین آتش‌پرور.

«به صحرا شدم

عشق باریده بود و زمین تر شده

چنان که پای به برف فرو شود.

به عشق فرو می‌شد

«تذکرةالاولیا»

و سپس متن داستان با یک گفت‌وگوی کوتاه و نمایشی شروع می‌شود:

«باز باران...»

- «تو باران را دوست داری؟»

- «دست بگذار ببین!»

۱۰. استفاده از تاریخ و روز مشخص برای حقیقت مانندی و کشش داستان

● **نمونه‌ی اوّل:**

داستان «قرعه کشی» شرلی جکسن.

«صبح روز بیست و هفتم ژوئن، هوا صاف و آفتابی بود و گرمای نشاط‌آور یک روز وسط تابستان را داشت. گل‌ها غرق شکوفه و علف‌ها سبز و خرم بودند. نزدیکی‌های ساعت ده، مردم روستا رفته رفته در میدان میان اداره پست و بانک گرد می‌آمدند...»

● **نمونه‌ی دوم:**

داستان «عقربه زمان» عبدالرحیم احمدی.

«فروردین ماه ۱۴۰۱ هجری شمسی، راه سفر به تیرگی‌های تاریخ تازه گشوده می‌شد، اما مردان جسوری که جرأت کنند به راه ناشناخته گذشته پا بگذارند، اندک بودند.

ماه پیش، در اواخر سنه‌ی ۱۴۰۰ هجری شمسی، آخرین سال قرن چهاردهم خورشیدی، حبیب لارستانی از مردم لار، ماشینی ساخت که راه سفر به گذشته را می‌پیمود...»

۱۱. شروع داستان با توصیف ظاهری شخصیت.

● **نمونه:**

داستان «تشریفات» نوشته‌ی پرویز حضرتی

«پدرم که گونه‌هایش گلی و غبغبش سخت پر باد شده بود گفت:

- «فشار بده!»... مادرم، جیغش بالای سرم بود و توی گوشم می‌پیچید. آن زن که لباس سفید پوشیده بود و بر روی دست‌هایش تا آرنج، خون روش نشسته بود و داشت می‌بست، و دلمه شد، آمد وسط جاده و با نفرت فریاد زد...»

۱۲. شروع داستان با یک تکیه کلام عامیانه و ضرب‌المثل

● **نمونه:**

داستان «عکس یادگاری» اثر هوشنگ مرادی کرمانی.

«از خدا که پنهان نیست از شما هم پنهان نباشد، اولین عکسی که از من گرفته شد، برای امتحان ششم ابتدایی بود. تا آن موقع نه دوربینی از من عکس گرفته بود و نه خودم به فکر افتاده بودم که ببینم قیافه‌ام توی عکس چه جوری است.»

۱۳. بیان یک کشمکش در قالب روایت

● **نمونه:**

داستان «داش آکل» نوشتهٔ صادق هدایت.

«همه‌ی اهل شیراز می‌دانستند که داش آکل و کاکارستم سایه‌ی یک دیگر را با تیر می‌زدند...»

۱۴. شروع داستان با بیان پایان یک رویداد

گاهی، پایان یک داستان در آغاز داستان می‌آید. نویسنده، متن داستان را با ماجرای پایانی شروع می‌کند، آن‌گاه از بدنه‌ی متن برای گشودن ماجرای داستان استفاده می‌کند. نمونه‌ی ایرانی این شگرد، داستان «بچه‌ی مردم» جلال آل احمد است.

«خوب، من چه می‌توانستم بکنم؟ شوهرم حاضر نبود مرا با بچه نگه دارد. بچه که مال خودش نبود. مال شوهر قبلی‌ام بود که طلاقم داده بود و حاضر هم نشده بود که بچه را بگیرد. اگر کس دیگری جای من بود، چه می‌کرد؟ خوب، من هم می‌بایستی زندگی می‌کردم. اگر این شوهرم هم طلاقم می‌داد، چه می‌کردم؟ ناچار بودم بچه را یک جوری سر به نیست کنم.»

کارگاه شماره‌ی بیست و چهار

الف) کتاب ادبیات فارسی خود را ورق بزنید و داستان‌های آن را براساس انواع آغازبندی که در صفحات قبل خوانده‌اید، دسته‌بندی کنید:

ب) داستان کوتاه «گردن‌بند»، چگونه شروع شده است؟

ج) یکی از قصه‌های مشهور را با آغازبندی‌های متفاوت، بازنویسی کنید.

د) دست کم چهار نوع «شروع» برای یکی از سوژه‌های خود، بنویسید

یادتان باشد برای هر یک از کارگاه‌های این کتاب، تاریخ تمرین را حتماً قید نمایید.

گام نهم

☑ «پایان‌بندی»

هر چیز پایانی دارد، همان طور که آغازی دارد. داستان هم در جایی پایان می‌پذیرد. پایان داستان، اهمیت بیش‌تری دارد. اهمیت پایان‌بندی در آن است که خواه ناخواه نتیجه‌گیری در آن نهفته است. یک شخصیت، یک رویداد، یک موقعیت از نقطه‌ای آغاز می‌شود و پس از گذشتن از گذرگاه‌ها و جایگاه‌های گوناگون در یک نقطه نیز به انجام می‌رسد.

آغاز ← میانه ← پایان

مقدمه ← تنه ← نتیجه‌گیری

نویسنده‌ی داستان از جایی قلم بر می‌دارد و متن را پی می‌ریزد و در جایی هم قلم را بر زمین می‌گذارد و متن را به پایان می‌رساند. فاصله‌ی میان آغاز و پایان است که خواننده را به خود مشغول و در خود شریک می‌سازد.

اهمیت پایان‌بندی در نتیجه‌گیری و اهمیت نتیجه‌گیری در بار ارزشی‌ای است که در بطن آن پنهان است. این بار ارزشی چیزی نیست جز طرز تفکر و در یک کلام جهان‌بینی نویسنده و نگرش او به جهان هستی. این ارزش‌گذاری هر چند در لابه‌لای متن هم می‌تواند جا خوش کند، اما آخرین ضربه‌ها و تکان‌هایش را معمولاً در پایان متن بر جای می‌گذارد.

ارزش و اهمیت پایان کار (پایان داستان و...) در زبان و حکمت به شکل ضرب‌المثل نشان داده شده است.

○ کار را که کرد، آن که تمام کرد.

○ شاهنامه، آخرش خوش است.

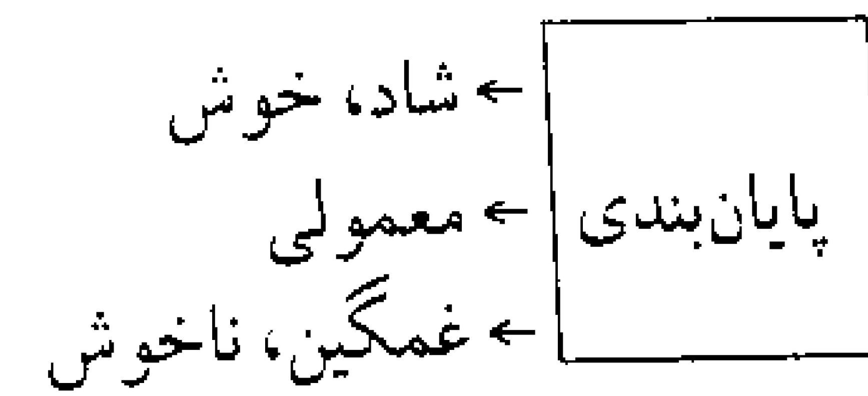
○ جوجه را آخر پاییز می‌شمارند.

با آن که گفته می‌شود، هر چیز پایانی دارد و **داستان از یک نقطه شروع و** در نقطه‌ای هم تمام می‌شود، **اما به درستی نمی‌توان این سخن را پذیرفت و** باور کرد. **زیرا داستان، مسیر یک مسابقه‌ی دو نیست که خط پایانی داشته**

باشد و عده‌ای در آن جا با پرچم‌های رنگارنگ منتظر ایستاده باشند. و برای کسی که به خط پایان نزدیک می‌شود و از آن می‌گذرد، هلهله و شادی کنند. بلکه داستان یک دو امدادی و ماراتن است، خط پایان آن را خودش و توان دونده‌اش (نویسنده‌اش) و به نظر من خواننده‌اش، تعیین می‌کند.

براساس این نظریه هیچ داستانی به پایان نمی‌رسد، بلکه همیشه در حرکت و ساخت‌های نو بوده و حتی ممکن است در ذهن هر خواننده‌ای به شکلی دلخواه ادامه داشته باشد.

در هر صورت، پایان‌بندی داستان‌ها را می‌توان به شکل نمودار زیر نشان داد:



● داستان با فضایی خوش آغاز می‌شود:

«صبح روز بیست و هفتم ژوئن هوا صاف و آفتابی بود و گرمای نشاط‌آور یک روز وسط تابستان را داشت. گل‌ها غرق شکوفه و علف‌ها سبز و خرم بودند. نزدیکی‌های ساعت ده، مردم روستا رفته رفته در میدان میان اداره پست و بانک گرد می‌آمدند. در بعضی شهرها آن قدر آدم جمع می‌شد که قرعه‌کشی دو روز طول می‌کشید...»

فضای پایانی داستان این گونه است:

«... بچه‌ها دیگر سنگ برداشته بودند و یک نفر چند ریگ کوچک به دست دئو کوچولو داد. تسی هاچین سن حالا در وسط فضایی خالی ایستاده بود و همان طور که روستایی‌ها به طرفش پیش می‌رفتند دست‌هایش را نومیدانه پیش آورد و گفت: «منصفانه نیس» سنگی به یک طرف سرش خورد.

وارنر پیره گفت: «یالا همه با هم»... خانم هاچین سن جیغ کشید: منصفانه نیس، عادلانه نیس» و سپس همه روی سرش ریختند.

☑ روش‌های پایان‌بندی

۱. رها شدگی ماجرای داستان در پایان متن

● نمونه‌ی اول:

داستان «خانم با سگ کوچک» نوشته‌ی چخوف.

«به نظر می‌رسید که چیزی نخواهد گذشت که راه حلی پیدا می‌شد و سپس زندگی زیبا و با شکوهی شروع می‌گشت، اما هر دو به خوبی می‌دانستند که راهی دور و دراز در پیش دارند و پیچیده‌ترین و دشوارترین بخش زندگی آن‌ها تازه شروع شده است.»

آخرین صحنه‌ی داستان، سرشار از تأثیری است که در همان شروع به آن اشاره شده است. آن دو هم‌دیگر را دیدار می‌کنند. زن گریه می‌کند. هر دو احساس می‌کنند که از همه‌ی زوج‌ها به هم‌دیگر نزدیک‌ترند و از همه‌ی دوستان، صمیمی‌تر و مرد می‌بیند که موهایش رو به سفید شدن می‌رود و متوجه می‌شود که تنها مرگ به دوستی و علاقه‌ی آن‌ها می‌تواند پایان دهد. آن گاه با هم گفت‌وگو می‌کنند. آن‌ها راه حلی پیدا نمی‌کنند و به شیوه‌ی همیشگی چخوف، داستان رفته رفته بدون نقطه‌ی پایانی قطعی به پایان می‌رسد.

۲. غافل‌گیری و پایان‌بندی غیرمنتظرانه

شکل دیگری از پایان‌بندی وجود دارد که امروزه کم‌تر داستان‌نویسی از آن استفاده می‌کند. در این گونه داستان‌ها، ماجرا و گره‌ی داستانی برخلاف حدس خواننده و برخلاف روند طبیعی و معمول، گشوده می‌شود به گونه‌ای که خواننده شگفت زده و غافل گیر می‌شود.

یکی از انواع این نوع پایان‌بندی غیرمنتظرانه، طراحی خواب در پایان داستان است.

یعنی خواننده در می‌یابد که تمام ماجرا در خواب راوی گذشته است که به این نوع از داستان‌ها، داستان‌های لطیفه‌وار یا فکاهه می‌گویند.

از خواب که بگذریم، غافل‌گیری از گونه‌های دیگر پایان‌بندی به شمار می‌رود. در این جا باید از داستان «گردن‌بند» موپاسان نام برد. ماجرا از این قرار است که زنی برای رفتن به مهمانی از دوستش گردن‌بندی را به امانت می‌گیرد. پس از مهمانی گردن‌بند گم می‌شود. زن بدون آن که به دوستش خبر بدهد، با قرض و قوله، مشابه همان گردن‌بند را می‌خرد و به دوستش پس می‌دهد.

او و شوهر سال‌ها شبانه روز کار کردند، سختی کشیدند تا توانستند قرض‌هایشان را بپردازند. پس از پرداختن قرض‌ها، زن متوجه می‌شود که گردن‌بند گم شده، بدلی بوده است.

«... ماتیلد بیچاره‌ی من! چقدر پیر شده‌ای!

- آره! از آخرین باری که تو را دیدم روزهای سختی را پشت سر گذاشته‌ام. همه‌ش به خاطر تو بود.

- «به خاطر من؟ چطور مگر؟»

- «یادت می‌آید آن گردن‌بند الماسی که به من امانت دادی تا در مهمانی وزیر گردنم کنم؟»

- «آره، خوب؟»

- «خوب، من گمش کردم»

- «تو که پس آوردی»

- «گردن‌بندی که من آوردم شبیه گردن‌بند تو بود. بنابراین ده سال طول کشید تا بدهی‌مان را پرداختیم.»

خانم فورستیه خشکش زده بود. گفت:

«منظورت اینه که به جای گردن‌بند من، گردن‌بند الماس خریده‌ای؟»

زن جواب داد: بله. تو آن وقت متوجه نشدی. آخر مو نمی‌زد.»

خانم فورستیه گفت:

«ای ماتیلد بیچاره‌ی من! آخر چرا؟! گردن‌بند من بدلی بود...»

۳. استفاده از ضرب‌المثل برای نتیجه‌گیری در پایان داستان

این از ضعیف‌ترین نوع پایان‌بندی به حساب می‌آید. جمال زاده در پایان متن «کباب غاز» از این شگرد استفاده کرده است:

«فردای آن روز به خاطرم آمد که دیروز یک دست از بهترین لباس‌های نو دوز خود را با کلیه‌ی متفرعات به انضمام مایحتوی یعنی آقای استادی مصطفی خان به دست چلاق شده‌ی خودم از خانه بیرون انداخته‌ام. ولی چون که تیری که از شست رفته باز نمی‌گردد یک بار به کلام بلند پایه‌ی از ماست که بر ماست، ایمان آوردم و پشت دستم را داغ کردم که تا من باشم دیگر پیرامون ترفیع رتبه نگردم.»

۴. طراحی گفت‌وگو در گزاره‌های پایانی

● **نمونه‌ی اول:**

داستان «قالیچه‌ی ابریشم» نوشته‌ی محمدرضا رحیمی.

«حاج غلام گفت: برین یه گشتی بزنین و برگردین. شب با هم می‌ریم دکتر و از اون طرف می‌ریم خونه‌ی ما. شاید هم صلاح باشه چند روز شهر بمونین تا صغرا خانم حالش جا بیاد. بنده‌ی خدا خیلی مریضه.

دست‌هایش را به هم مالید و خندید:

باید خوب خوب بشه. مگه نه اوس تقی خان؟ فردا خودم باهاتون می‌آم که نخ و ابریشم...

صغرا خانم گفت:

خدا سایه‌ی شمارو از سر ماکم نکنه

حاج غلام رو به شاگردش کرد:

«بچه اون قالیچه رو جمع کن!»

● **نمونه‌ی دوم:**

داستان «کلاه آقای مؤدب» اثر پرویز رجبی.

«عصر آقای مؤدب دیرتر از همه وازرت‌خانه را ترک می‌کند و صبح روز بعد

زودتر از همه می‌آید و وارد اتاقش می‌شود. کلاهش را بر می‌دارد و آن را از جارختی آویزان می‌کند. روز هفتم خانم شیروانی تمام اتاق‌ها را زیرورو می‌کند و مؤدب را پیدا می‌کند:

«تو چند تا کلاه داری؟»

آقای مؤدب می‌گوید:

«هر قدر که کلاهم را بردارند. پرونده فلانی را ندیدی؟»

امروزه داستان‌های فراوانی با این شگرد به پایان می‌رسند، یعنی با این عنصر (گفت‌وگو.) در اصل ماجرای داستان‌ها در ذهن خواننده و بیرون از متن ادامه پیدا می‌کنند.

خوبی این گونه پایان‌بندی در این است که:

الف. دخالت نویسنده را به همراه ندارد و نتیجه‌گیری مستقیم صورت نمی‌گیرد.

ب. واقع‌گرایی رویداد و به دنبال آن باورپذیری داستان بیش‌تر می‌شود.

ج. در پاره‌ای از داستان‌های این چنینی (از جمله داستان بالا)، با آخرین جمله‌ها تازه، تعلیق و تفکر شروع می‌شود.

۵. توصیف و تصویر طبیعی

بعضی از داستان‌نویسان، متن را با یک صحنه‌ی توصیفی و یا تصویری به پایان می‌رسانند. این نوع فضاسازی در خدمت پیام‌رسانی و پرهیز از نتیجه‌گیری مستقیم نویسنده قرار می‌گیرد.

● **نمونه‌ی اول:**

«لطفی فریاد می‌زند:

«ایستادین تا لچک بسرها سی تون امون بگیرن؟»

مردها غمگین از جا کنده می‌شوند و به طرف در راه می‌افتند. از زیر گیوه‌های آن‌ها خاک بلند می‌شود. آفتاب طعم خاک گرفته است و باد از میان شاخه‌های درختان بیشه‌ی بی‌بی تاجماه شیون می‌کند.»

فریاد باد در متن بالا و درختان بیشه‌ی بی‌بی تاجماه یک توصیف ساده و

ساکن نیست. نویسنده با ساخت این توصیف، فضای زنده‌ی محیط و رفتار آدم‌های داستان را به ذهن‌ها منتقل می‌کند.

● **نمونه‌ی دوم:**

داستان «ساعت نحس»، اثر عباس جهانگیریان.

«بقچه از دست اوس غفور مثل شتری دست و پا بسته روی بقچه زانو زد. ساعت شکست و خروس باز ایستاد. بهرام مثل گنجشکی که از دهان ماری می‌گریزد، از اتاق بیرون زد و به حیاط گریخت. آفتاب از بادگیر بلند خانه خود را بالا کشید. روی لانه‌ی لک‌لک‌ها نشست و سپس سوار بر بال بلند لک‌لک‌ها از آسمان گذشت و در افق فرو نشست.»

۶. ادامه پیدا کردن داستان در پایان

در بعضی از متن‌ها، پایان‌بندی، خواه دانسته و خواه ندانسته، به گونه‌ای شکل می‌گیرد که خود داستانی نانوشته را به ذهن متبادر می‌کند. یعنی در ظاهر چنین است که داستان تمام شده، اما در حقیقت داستان به شکلی دیگر و این بار در ذهن خواننده و با پیرنگ و پی‌گیری خاص و جهان‌بینی او ادامه می‌یابد. نمونه‌های این نوع پایان‌بندی فراوان است. دراین جا به پایان داستان «حقوق سر ماه»، نوشته‌ی حسن احمدی اشاره می‌کنیم.

«لعیا به خانه‌ی حسین آمده بود و با گریه و سوز داشت همه چیز را به فاطمه می‌گفت. فاطمه با پشت دست‌هایش قطره‌های اشک را از گونه‌هایش پاک می‌کرد. تا آن موقع هنوز نمی‌دانست که حسین حقوق شرکت را در هر ماه به خانواده‌ی مهدی می‌داده است. فکر می‌کرد با آن پول‌ها بدهکاری‌هایش را می‌پردازد. چشم‌های فاطمه روی بچه‌های مهدی می‌گردید و اندیشه‌ی عمیقی تمام جانش را به خود گرفته بود. فاطمه قدرت نشستن نداشت. دلش برای حسین می‌تپید. باید می‌رفت و او را می‌دید. دنیایی حرف با حسین داشت.»

کارگاه شماره‌ی بیست و پنج:

الف) چند نوع پایان‌بندی در داستان را در دفترچه‌تان یادداشت کنید.
ب) داستان رستم و سهراب چگونه پایان یافت؟
ج) یک مقاله و یک داستان در پایان‌بندی چه تفاوت‌هایی با هم دارند؟ مثالی ذکر کنید.
د) پایان‌بندی چند فیلم را که در طول یک هفته تماشا کرده‌اید یادداشت کنید.
ه) پایان‌بندی داستان‌های عدل، گردن‌بند، پیرمرد و دریا، حیاط خلوت از کدام نوع است؟ نام ببرید.
و) داستان کوتاهی بنویسید که پایان‌بندی‌اش شاد باشد.
ز) داستان را برای دوست خود بخوانید و نظرش را بخواهید.

گام دهم

☑ نام‌گذاری داستان

نام یا عنوان داستان هر چند از ابزارهای تأثیرگذار نیست. اما از نیازهای یک متن داستانی به شمار می‌آید. در چیستان‌های مدرسه‌ای بارها و بارها شنیده‌ایم که می‌پرسند: آن چیست که همه دارند؟

و در پاسخ، گفته می‌شود: اسم.

پس از به دنیا آمدن نوزاد و حتی پیش از آن، پدر و مادر (در گذشته این وظیفه بر عهده پدر بزرگ و مادر بزرگ‌ها بود) برای نوزاد، نام انتخاب می‌کنند. داستان به مثابه یک خلق و آفریده، نوازد و مخلوق نویسنده است. پس نویسنده باید برای فرزند خود، نامی در خور برگزیند تا دیگران به آسانی بتوانند او (آن) را به آن نام صدا بزنند. پدر و مادر نمی‌توانند صبر کنند تا کودک بزرگ شود، شخصیتش شکل بگیرد، آن‌گاه براساس جایگاه و ظرفیت فرزندشان، نامی مناسب برای او انتخاب کنند که شایسته و نشان دهنده‌ی واقعیت‌های بیرونی و حقیقت‌های درونی آن شخص باشد. برای همین است که علی‌رغم خواست قلبی پدرها و مادرها، بعضی از فرزندان برخلاف معنی و مفهوم واقعی نام‌شان، رفتار می‌کنند.

آیا تا به حال به شخصی برخورد کرده‌اید که نامش جواد باشد. ولی سخت مشت و خسیس باشد؟ و مثال‌های فراوانی از این دست که نشانگر این مطلب است که پاره‌ای از نام‌ها و اشخاص مانند ناهم‌خوانی بعضی از شکل‌ها و محتواها (ظرف‌ها و مظروف‌ها) با هم‌سازگاری لازم را ندارند. برای همین است که می‌گویند: «به طعنه نهند نام کافور، زنگی»، ولی داستان‌نویس می‌تواند پس از اجرای (نوشتن) متن و با توجه به درونمایه‌ی آن نامی مناسب برای آن انتخاب کند. بیش‌تر نام‌های داستان‌ها، پس از نوشتن متن، انتخاب می‌شوند و گاهی چندین بار تغییر می‌یابند. معمولاً «اسم» را متناسب با «مسما، مسمی» بر می‌گزینند. البته گاهی اتفاق می‌افتد که نویسنده، عمداً نامی

برخلاف مضمون و درونمایه داستان، انتخاب می‌کند. این اتفاق بیش‌تر در مورد داستان‌های طنز صدق می‌کند.

داستان‌های بی نام هم به ندرت دیده می‌شود. این رفتار بیش‌تر از نویسندگان خیلی مدرن و نوگرا سر می‌زند. وقتی از یکی از این نویسندگان علت عدم نام‌گذاری متن پرسیده شد، پاسخ داد که این کار را به عهده‌ی خواننده و مخاطب گذاشته است تا به این وسیله، مخاطب در اجرای متن مشارکت کند. به نظر او نام‌گذاری متن به وسیله‌ی مؤلف، نوعی دخالت به حساب می‌آید!

حرف و حدیث در مورد نام و نام‌گذاری در داستان زیاد است که هنرجویان می‌توانند در کتاب‌های آموزشی و متن‌های نقد، آن را دنبال کنند.

باید ببینیم آن چه که در این مورد، اجرا می‌شود، چگونه است. برای پی بردن به این کار عنوان‌ها و نام‌های داستان‌ها را به صورت آزمایشی، دسته‌بندی کرده‌ام و نمونه‌هایی از آن را نشان داده‌ام.

۱. داستان‌های فراوانی نوشته شده که نام یکی از شخصیت‌های داستانی برای عنوان آن داستان انتخاب شده است. مانند: میرزامحسن (عبدالحسین نوشین)، مردگان (جیمز جویس)، بارتلبی محرَر (هرمان ملویل)، ژان کریستف (رومن رولان) و... .

۲. استفاده از نام اشیاء برای نام‌گذاری داستان از شیوه‌های رایج به شمار می‌رود. چنان که داستان‌های: گردن‌بند (موپاسان)، بشکه‌ی آمونیتلادو (ادگار آلن پو) و... بر این اساس نام‌گذاری شده‌اند.

۳. ملخ‌ها (بهروز تبریزی)، خرگوش (محمد ایوبی)، خروس (ابراهیم گلستان) باشه‌ها (محمدرضا پورجعفری)، سار کوچولوی من (عظیم خلیلی) و.... از این نوع اسم‌گذاری به شمار می‌روند.

۴. بعضی از داستان‌هایی که عنوانِ گیاهی دارند، عبارتند از:

گل کوکب (رؤیا شاپوریان)، گل سرخی برای امیلی (ویلیام فاکنر)، درخت انجیر معابد (احمد محمود) داوودی‌های سفید (نازیلا مسرت)، شمعدانی (فلانری اوکانر)، گل آفتاب‌گردان (سرور محمدی).

۵. جهالت (چخوف)، استحاله (ا. پرویز پویان)، اندوه (چخوف)، بحران (هاسمیک موساخانی)، ناامیدی (میثم رضایی) و... .

۶. عروسک چینی من (گلشیری)، تیله شکسته (راضیه نجار)، جنگ (پیراندللو) و... .

۷. گاهی چند اسم با هم دیگر، عنوان داستان را تشکیل می‌دهند. مانند: جنگ و صلح (تولستوی)، مناره و خیابان (عدنان غریفی).

۸. دلتنگی‌های نقاش خیابان چهل و هشتم (سالینجر)، سنگ نوشته‌ی بر گور سیدنی (هوارد فاست)، تدریس در صبح بهاری دل‌انگیز (بهرام صدقی) و... .

۹. زندگی پنهان والتر می‌تی (جیمز تربر)، خورشید زیر پوستین آقاجان (مهشید امیرشاهی) و عنوان‌های دیگری از این دست، نیز برای نام‌گذاری داستان وجود دارند.

۱۰. پیدا کردن جمله‌های اسنادی با فعل‌های وصفی که نام داستان قرار گرفته باشند، قدری دشوار است. به عنوان نمونه می‌توان از داستان "محبوب این‌جا است" (اصغر عبداللهی) نام برد.

۱۱. روزی که مادر هم می‌تواند (قدسی قاضی نور) تبی که شیرو داشت (ناصر مؤذن)، مردی که از هوا آمد (جعفر مدرس صادقی)، می‌خواهم بدانم چرا (شروود اندرسن) و... .

۱۲. برای که سیب‌ها را به جوی بیندازم؟ (عباس حکیم)، به کی سلام کنم؟ (سیمین دانشور)، چرا نان و سبزی و آفتاب گران می‌شود (حمید صدر) و... .

۱۳. شماری از عنوان‌های طولانی به این شرح است:

متبرک باد خلیفه بودن انسان بر زمین، متبرک باد (سیمین دانشور) **داستان** زن و مرد جوان در یک خیابان خلوت (رضا عاقل نژاد) **و من زنی بودم به نام** لیلا که زیبا بود (ابوتراب خسروی) و... .

● ویژگی‌های یک عنوان خوب برای داستان.

عنوان داستان خواه کوتاه، خواه بلند، صرف‌نظر از این که نام انسان باشد یا حیوان و گیاه، اشیاء و غیره باید ویژگی‌ها و نشانه‌هایی داشته باشد تا بتوان داستان را با آن صدا زد. خلاصه‌ی ویژگی‌های یک عنوان خوب را برای داستان به ترتیب زیر می‌توان بر شمرد:

۱. نو و تازه باشد.
۲. خوش آهنگ و خوش ترکیب باشد.
۳. فریبنده نباشد.
۴. طولانی نباشد.
۵. طرح داستان را لو ندهد.
۶. تا جایی که می‌توان، تکراری نباشد.

کارگاه شماره‌ی بیست و شش:

الف) فهرستی از داستان‌ها تهیه کنید که نام‌شان یک کلمه باشد.
ب) دست کم ده داستان نام ببرید که عنوان آنها نام یک جانور باشد.
ج) سه داستان نام ببرید که عنوان‌شان، یک جملهٔ کامل باشد.
د) معمولاً چه وقتی روی داستان، نام می‌گذارند؟
ه) شما این کار را کی انجام می‌دهید؟
و) با توجه به سوژه و پیام‌های داستانِ «گردن‌بند»، چه نام‌های دیگری برای آن مناسب بود؟ بنویسید.
ز) سعی کنید مجموعه داستانی بیابید، آن گاه طوری که خود می‌دانید، بدون دیدنِ نام داستان‌ها، متن داستان‌ها را بخوانید و برای آنها نام انتخاب کنید. کارتان را با کار نویسندهٔ داستانها مقایسه کنید.

گام یازدهم

☑ پرداخت

واژه‌ی پرداخت نباید ما را به اشتباه بیندازد و فکر کنیم که پرداخت همان کاری است که نقاش انجام می‌دهد و آن قلم موکشیدن بر روی رنگ‌هاست. پرداخت تماماً همان کاری نیست که یک خوش‌نویس انجام می‌دهد و آن راست و ریس کردن بعضی از حرف‌ها و کلمه‌هاست که با نوک قلم و ته‌ مانده‌ی مرکب روی بعضی از قوس‌ها و کشیده‌ها، دوباره قلم‌پردازی می‌کند تا شکل حرف‌ها و کلمه‌ها را کامل کند.

یا مثلاً پرداخت در داستان، کاملاً همان کاری نیست که یک قلمکار یا منبت‌کار بر روی فلز و چوب صورت می‌دهد تا نقطه‌های ایجاد شده را برجسته‌تر کند و جلا دهد. حتماً تا به حال دیده‌اید که یک گچ‌کار بعد از آن که خمیر گچ کشته را بر روی دیوار می‌کشد، با ماله‌ای صیقلی، چند بار روی سطح دیوار می‌کشد تا پرزها و چاله و چوله‌ها و ردّ ماله، صاف شود و وقتی از رو به رو و یا کنار دیوار نگاه می‌کنید، دیوار براق و صاف دیده شود.

هر چند که نام همه‌ی این کارها در این حرفه‌ها، ممکن است پرداخت باشد. اما پرداخت در داستان نویسی، به عمل و مرحله‌ای گفته می‌شود که پس از یادداشت برداری، طرح‌ریزی و انتخاب پیرنگ، داستان بیان و روایت می‌شود. عمل پرداخت به وسیله‌ی ابزارهایی صورت می‌گیرد. این ابزارها عبارتند از:

۱. توصیف

بیان یک تصویر ساکن و بی حرکت **از فضای داستان را توصیف می‌نامند.**
وقتی می‌نویسیم:
«کلاس، تنگ و تاریک بود.» و یا «**مرد، قدبلند بود و کلاهی بر سر** داشت»، هیچ حرکتی در این بیان دیده نمی‌شود. **به ویژه آن که از فعل گذشته**

و غیر حرکتی «بود» هم برای گزاره استفاده شده است. به سطری از رمان «غریبه در شهر» توجه کنید:

«مهمانی ینه رال تا آخرای شب ادامه داشت. به جز ارفع الدوله و مترجم شخصی ینه رال و چند نوازنده‌ی قفقازی، بقیه‌ی مهمان‌ها همه روس بودند...»[1]

در این سطرها تصویرهایی بی حرکت از فضا و آدم‌های داستان ارایه شده است. در این گزاره‌ها، ادامه داشتن مهمانی تا پاسی از شب و روس بودن مهمان‌ها با استفاده از فعل‌های غیرحرکتی «داشت» و «بودند» مانند یک قطعه عکس به نظر می‌رسد.

وقتی که داستان‌نویس، دنیای چرخان داستان خودش را از حرکت باز می‌دارد و به ما می‌گوید که چه می‌بیند، این گونه روایت را توصیف می‌نامند. منظور واقعی از دنیای چرخان و جهان گردنده‌ی داستان این است که هیچ نوع حرکت یا گفت‌وگو در محیط داستانی اتفاق نمی‌افتد و تنها تصویری ساکن و صامت و راکد از محیط بیرونی یا حالت درونی آدم‌ها، بیان می‌شود.

توصیف به عنوان یکی از ابزارهای پرداخت داستانی، به دو دسته تقسیم می‌شود:

● توصیف عینی

توصیف عینی آن است که داستان‌نویس، حالت‌ها، تأثرات روحی و بینش‌ها و دریافت‌های خود را در بیان یک واقعه یا حالت دخالت ندهد و فقط گزارشگر یک رویداد یا یک منظره و یا بیانگر حتی یک حالت و عمل باشد. اگر کسی بنویسد:

«مادر شربت را با قاشق در لیوان به هم زد و چشید! خنک و شیرین بود. سر کودک را بالا آورد و قطره‌ای از آن را به کودک نوشانید.»

توصیفی عینی به دست داده است. اما اگر بنویسید:

۱. ساعدی، غلامحسین، غریبه در شهر، ص ۸۴.

«کودک سرش را پس کشید و گفت: اَخه...!»

این توصیف دیگر عینی نیست. به این بیان، توصیف اکسپرسیونیستی می‌گویند.

توصیف‌های طولانی و پشت سر هم از یک منظره یا یک آدم در یک داستان، کار پسندیده‌ای نیست. زیرا:

الف: خواننده را خسته می‌کند.

ب: آدم داستان یا رویداد داستان را خیلی زود و نارس لو می‌دهد.

ج: دست داستان‌نویس را در استفاده‌ی به جا از آدم داستان یا رویداد در طولِ متنِ داستان، خالی می‌سازد.

به این مثال نگاه کنید:

«آقای مدیر، مردی تنومند با شانه‌هایی پهن و افتاده بود. چهل سال داشت و از زندگی سیر بود. پرونده‌ی دانشگاهش نشان می‌داد که نمره‌ی خوبی نداشت. موهای خاکستری‌اش کم‌کم روی موهای سیاه و فِرداراش سایه می‌انداخت و سرخ رگ‌های دماغ وگونه‌هایش معلوم بود. از غذا خوردن در ملاء عام بدش می‌آمد، چون همیشه رشته‌های گوشت، لای دندان‌هایش گیر می‌کرد. برای همین همیشه یک بسته خلال دندان در جیبش بود...»

این یک توصیف یک جا و یک بند و نفس‌گیر است.

● توصیف اکسپرسیونیستی

داستان نویسان بزرگ، به جای توصیف‌های پیاپی و یک نواخت، از توصیف‌های پاره پاره و تکه تکه استفاده می‌کنند. مثلاً همان توصیف بالا را به شکل زیر می‌نویسند:

«آقای مدیر، مردی تنومند با شانه‌های پهن و افتاده بود.» **بعد یک صفحه یا کم‌تر می‌نویسد و دوباره اطلاعاتی از او به خواننده می‌دهد:**

«چهل سال داشت و از زندگی سیر بود.»

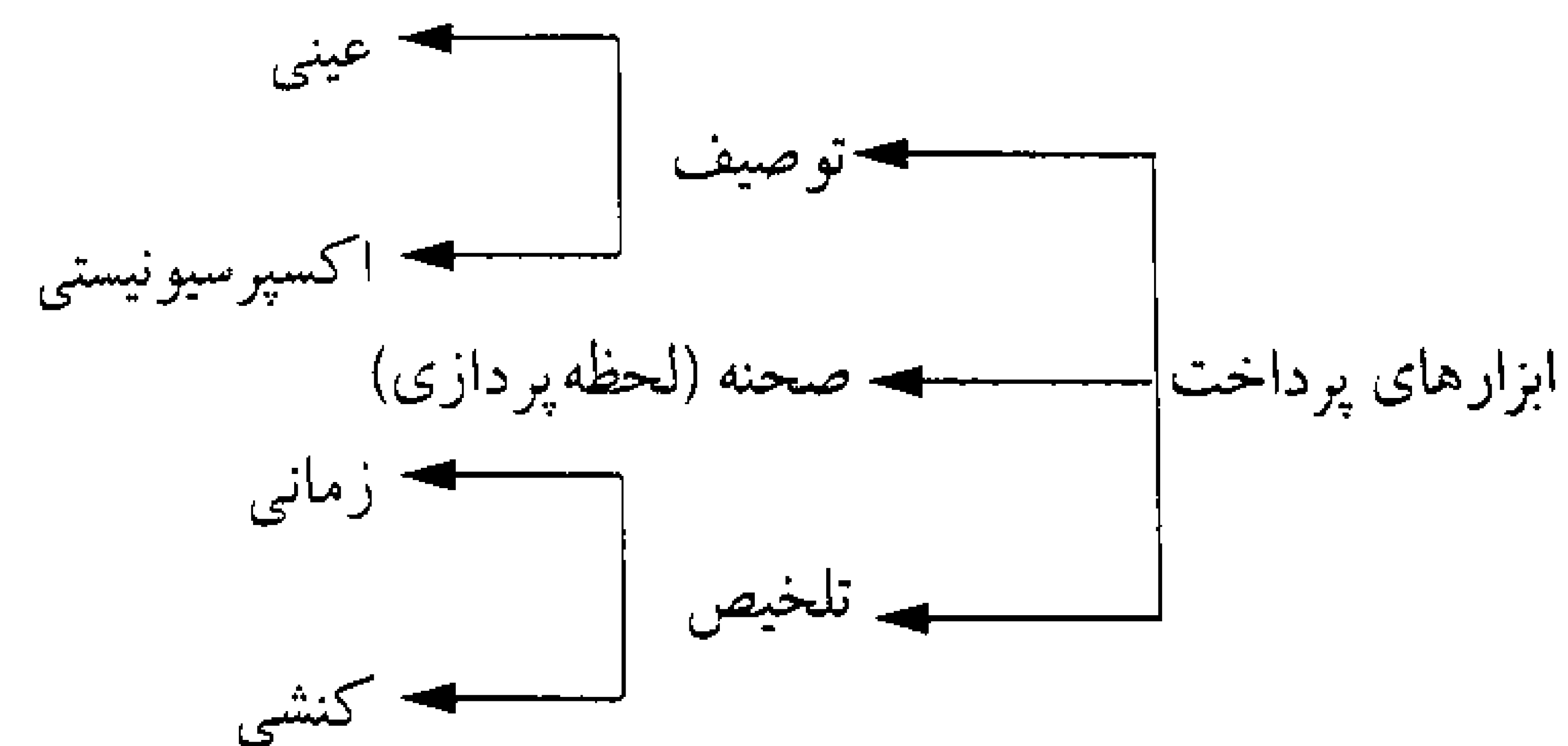
سپس چند بند دیگر داستان را ادامه می‌دهد **و مجدداً درباره‌ی آقای**

مدیر اطلاعات جدیدی به خواننده منتقل می‌کند:

«پرونده‌ی دانشگاهش نشان می‌داد که نمره‌ی خوبی نداشت.» همه‌ی این اطلاعات فردی را که توصیف عینی است، در طول داستان پخش می‌کند. به این صورت، شخصیت بیرونی و درونی آقای مدیر مانند یک برق آسمانی (آذرخش) دی یک لحظه جلوی دیدگان خواننده ظاهر و به طور ناگهانی محو نمی‌شود. بلکه تا زمانی که داستان خوانده می‌شود، آقای مدیر مانند ماهی که زیر ابرهای رگه رگه باشد، پیش چشم خواننده ظاهر می‌شود و تا پایان متن، همراه خواننده است و در یاد می‌ماند.

☑ ابزارهای پرداخت

در گفتار پیش نوشتم که:



● صحنه

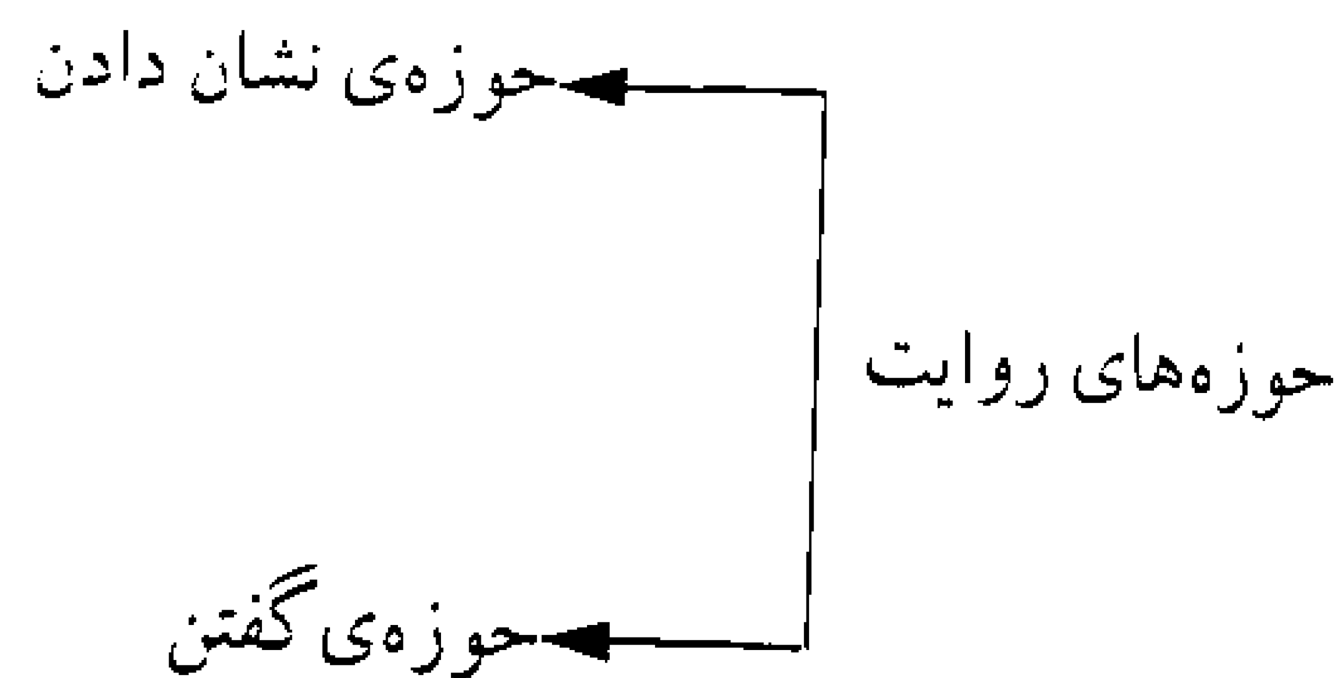
نقطه‌ی مقابل توصیف، صحنه است. اگر توصیف ارایه‌ی تصویر ساکن از رویداد و کنش‌های آدم داستانی است، صحنه، ارایه‌ی یک تصویر متحرّک از حادثه و عملکرد آدم‌های داستان به شمار می‌رود. به زبانی ساده‌تر می‌توان گفت که منظور از صحنه، همان لحظه‌پردازی است.

لحظه‌پردازی، تصویری است که حرکت در آن وجود دارد.

اگر در توصیف، جهان گردنده‌ی داستان می‌ایستد و در جا می‌زند، در صحنه، جهان گردنده‌ی داستان در گردش است. پس می‌توان هر یک از این ابزارهای پرداخت داستانی را به چیزهایی مانند کرد.

توصیف به عکس شباهت دارد و صحنه به فیلم. در یک قطعه عکس، اشیاء و موجودات ساکن و ایستا هستند، اما در یک فیلم، موجودات و اشیاء در حرکت‌اند.

با اندکی دقت در تعریف این ابزار پرداخت، در می‌یابیم که با تفاوتی که دارند، در یک چیز مشترک‌اند و آن وجود عنصر تصویر است. وجود عنصر تصویر، دیدن را به دنبال دارد و عمل دیدن باعث می‌شود که خواننده بدون واسطه، رویداد و یا عملکرد آدم‌های داستان را ببیند. با این تعریف، وارد مقوله‌ای به نام «حوزه‌ی دیدن» می‌شویم. «حوزه‌ی دیدن» از زاویه‌ی خواننده و «حوزه‌ی نشان دادن» از زاویه‌ی داستان‌نویس. هنر روایت باید در جهت تقویب حوزه‌ی نشان دادن باشد. واقع‌گرایی حکم می‌کند که داستان‌نویس بتواند بیرون و درون ماجراها و رفتار آدم‌ها را نشان بدهد.



با ذکر مثال داستانی برای هر یک از ابزارها، موضوع به ذهن نزدیک‌تر و آشناتر می‌شود.

● نمونه‌ی اوّل توصیف

«مردی قد بلند که کلاه بر سر داشت، وارد شد و روی چهارپایه نشست. وزنش زیاد بود».

● **نمونه‌ی دوم صحنه**

«مرد سرش را خم کرد و از در وارد شد، کلاهش را از سر برداشت و روی چهارپایه نشست. صدای چهارپایه برخاست....».

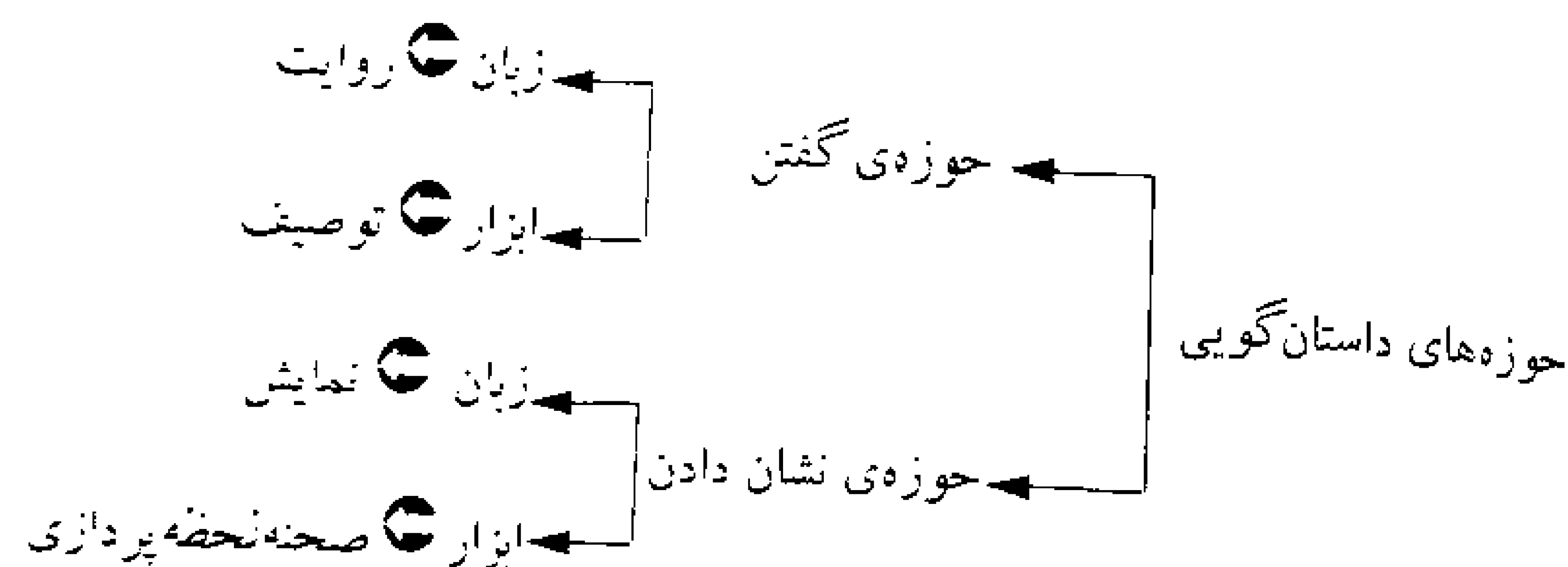
☑ آیا توصیف در داستان، عیب است؟

این پرسشی است که بسیاری از هنرجویان داستان‌نویسی و نویسندگان نوقلم و تازه‌کار مطرح می‌کنند. در پاسخ باید گفته شود که توصیف، به عنوان یکی از ابزارهای روایت و پرداخت داستانی، فی‌نفسه کار بدی نیست. به ویژه که گاهی به نویسنده کمک می‌کند تا فضاسازی کند و زمینه‌های نمایش و نشان دادن ماجرا و رفتار شخصیت‌ها را فراهم آورد. بنابراین گاهی لازم هم هست. آن چه باید از آن دوری کرد، «توضیح» است نه توصیف. در نمونه‌ی اول که در بالا ذکر شد، نویسنده دارد توضیح می‌دهد. «توضیح» مرحله‌ی ابتدایی توصیف است. در «توضیح» ردّ پای نویسنده به طرز آشکاری دیده می‌شود. در میان قالب‌های نگارشی، بیش از همه «خاطره» قالبی است که در آن توصیف نقش بسیار مهمی بر عهده دارد، زیرا قالب نگارشی «خاطره» دو عنصر اساسی شخصیت‌پردازی و فضاسازی را ندارد.

در یک داستان هم فضاسازی و هم شخصیت‌پردازی و هم توصیف وجود دارد. همان طور که گفته شد، توصیف نباید صرفاً تعریف و توضیحی ساده باشد، بلکه باید بکر و پر از لطافت باشد. داستان‌نویس تازه‌کار معمولاً می‌نویسد: «او غمگین بود» ولی نویسنده‌ی چیره‌دست می‌کوشد تا «غم» را «نشان بدهد» برای همین است که می‌گویند:

«برای چشم‌ها بنویسید نه برای گوش‌ها».

اصطلاح، صحنه و لحظه‌پردازی از واژگان کاربردی در ادبیات نمایشی و نمایش‌نامه‌نویسی و فیلم‌نامه‌نویسی است که در سال‌های اخیر بنا به روی‌کردی که در داستان‌نویسی نوین پدید آمده، وارد متون آموزشی داستان‌نویسی شد. واقع‌گرایی و نیاز به حقیقت‌مانندی به منظور باورپذیر کردن ماجرا و کنش‌های داستانی سبب می‌شود تا نویسنده با استفاده از ابزار لحظه‌پردازی و صحنه و توصیف‌های نزدیک به تصویر، برای دیدن خواننده و نشان دادن ماجرا و کنش‌های داستانی بنویسید.



حوزه	زبان	ابزار
گفتن	روایت، حکایت	توصیف/توضیح
نشان‌دادن	نمایش/گفت‌وگو	صحنه‌لحظه‌پردازی

نمونه‌های فراوانی از ابزارهای گفته شده (توصیف و صحنه) در داستان‌های کوتاه ایرانی و خارجی وجود دارد که برای هر یک اشاره کوتاهی شد. هنرجویان گرامی و داستان‌نویسان نوقلم می‌توانند نمونه‌های دیگر را با خواندن داستان‌های بیش‌تری مورد بررسی و دقت قرار دهند.

در گفتار آینده، ابزار دیگری از پرداخت داستانی را مطرح خواهم کرد.

این ابزار، تلخیص نام دارد.

☑ تلخیص

به این عبارت درباره‌ی زندگی‌نامه‌ی موپاسان، داستان‌نویس معروف فرانسه، توجه کنید:

«وی در ۱۸۵۰ در نرماندی فرانسه چشم به جهان گشود. در شش سالگی پدر و مادرش از هم جدا شدند. در سیزده سالگی به یکی از مدارس کاتولیک‌ها رفت و چیزی نگذشت که اخراج شد. سپس به مدرسه‌ی دیگری رفت و در آن جا به خاطر سرودن شعر جایزه‌ای دریافت داشت....».

قبل از رسیدن به بحث اصلی که تلخیص نام دارد، به موارد حذف شده در این بند توجه کنید.

«**موپاسان** در سال ۱۸۵۰ **میلادی** در نرماندی فرانسه چشم به جهان گشود....».

به غیر از این واژه‌های حذف شده (که با حروف سیاه مشخص شده‌اند، سال‌هایی از زندگی موپاسان نیز حذف شده است. مثلاً از زمان تولد، یک سره به ۶ سالگی او می‌رویم که مصادف با جدا شدن پدر و مادرش می‌باشد. از این زمان تا ۱۳ سالگی باز هیچ خبری از او نداریم. در این سال است که او پا به مدرسه می‌گذارد. از وقتی که وارد مدرسه شد تا زمان اخراج مسلماً زمانی گذشته است. همین طور از زمان اخراج تا به مدرسه دیگری رفتن هم چند روزی سپری شده است، اما خواننده‌ی این متن سرگذشت، به همراه نویسنده‌ی متن از روی این زمان‌ها می‌پرد و هیچ اطلاعی از زمان‌های یاد شده، ندارد.

به این فشردگی و خلاصه کردن، تلخیص می‌گویند. تلخیص، روایتی است که فشرده شده باشد. یعنی زمان آن متراکم شده باشد. مثلاً وقتی می‌گوییم:

«**۶ سال طول کشید تا دیپلم گرفتم**»

زمانی فشرده و متراکم را روایت کرده‌ایم. بدون آن که رویدادهای این مدت (۶ سال) را بر شماریم و نشان دهیم یا حتی توصیف و روایت کنیم.

تلخیص، همان گونه که از نامش پیداست، نقل فشرده‌ی رویداد، کنش و عمل داستانی، سرگذشت و یا حالت است. آن چه با تلخیص حذف می‌شود، مانند وقت تلف شده‌ی یک بازی فوتبال است که معمولاً در پایان بازی توسط داور بازی، حساب می‌شود، اما در داستان و رویدادهای داستان، داور (نویسنده) نیازی نمی‌بیند که آن را منظور کند.

داستان‌نویس با تاریخ‌نویس تفاوت دارد. یک نفر مورخ به خاطر سندیت نوشته‌اش، ناگزیر است تمام رویدادهای ریز و درشت را در یک مقطع زمانی نام ببرد، اما داستان‌نویس برخلاف تاریخ‌نویس، روزها، ماه‌ها و سال‌هایی را که در آن‌ها هیچ حادثه‌ی برجسته‌ای رخ نداده، نقل نمی‌کند.

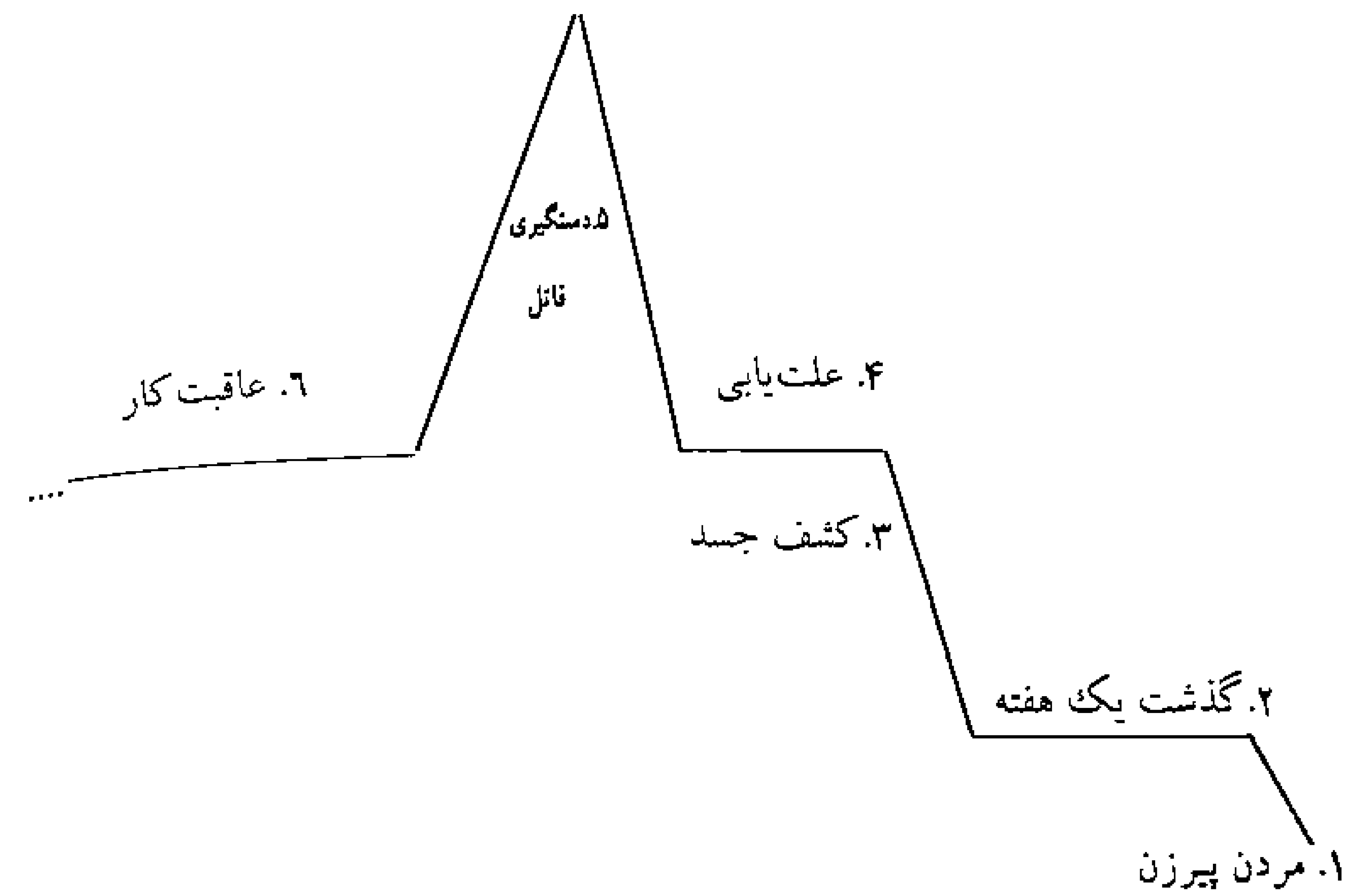
فرض کنید که پیرزنی تنها در خانه‌اش مرده و همسایه‌هایش پس از یک هفته به مرگ پیرزن پی برده و به پلیس خبر داده‌اند. به نظر شما در این رویداد دانستن چه چیزی لازم است؟

۱. علت مرگ؛
۲. شناسایی قاتل یا قاتلان؛
۳. آیا قاتل یا قاتلان دستگیر می‌شوند؟
۴. در صورت دستگیر شدن قاتل یا قاتلان ماجرا به کجا می‌انجامد؟

همه‌ی این گزینه‌ها در این ماجرا مهم هستند.

آن چه اصلاً اهمیت ندارد این است که در طول این یک هفته که جسد پیرزن در خانه افتاده بوده، در خانه‌ی او چه گذشته است.

در واقع این یک هفته را باید زمان مرده و تلف شده به حساب آوریم. این موضوع را با یک نمودار بهتر می‌توان نشان داد.



مراحل یک و دو (به ویژه مرحله‌ی دو) مرحله‌ی کلیدی نیستند، پس می‌توانند حذف شوند.

پیش از پایان دادن به این گفتار، باید کاربردهای ابزارهای پرداخت داستانی را نام ببریم.

الف: کاربردهای توصیف

۱. چشم‌اندازی از مکان داستان (زمین داستان).
۲. ایجاد اتمسفر یا فضاسازی (آسمان داستان).

ب: کاربردهای لحظه‌پردازی

۱. چشم‌اندازی از مکان داستان.
۲. ایجاد اتمسفر.
۳. ایجاد حرکت در داستان.

ج: کاربردهای صحنه

۱. چشم‌اندازی از مکان داستان.
۲. فضاسازی.
۳. قابل لمس کردن مکان و رویداد داستان.
۴. نمایشی کردن ماجرا با هدف واقع‌گرایی و باورپذیری.

د: کاربردهای تلخیص

۱. حذف زمان‌های تلف شده و بی اهمیت.
۲. ایجاد ایجاز در متن.
تلخیص ممکن است به شکل‌های گوناگون در داستان صورت گیرد.

الف: تلخیص در زمان

در این نوع تلخیص فقط زمان، فشرده و متراکم می‌شود.
نمونه: از داستان «عمه بگو»، نوشته‌ی فریبا وفی: «... بعد از چهل روز، همسایه‌ها پیش عمه می‌آیند. نامادری سر خانه و زندگی‌اش برگشته است....»

ب: تلخیص در کنش داستانی

نمونه: فریبا وفی در همان داستان، پس از تلخیص زمانی ادامه می‌دهد:
«از نظر مردها همه چیز تمام شده است، ولی زن‌ها غذا می‌پزند. بچه‌های‌شان را به مدرسه می‌فرستند. جوراب شوهرهای‌شان را وصله می‌زنند...».

مسلماً در اثنای غذا پختن یا بچه‌ها را روانه مدرسه کردن و **جوراب‌های** مردها را وصله زدن، کنش‌ها و کارهای دیگری نیز از **زن‌ها سر می‌زند که** چون اهمیت داستان چندانی ندارد، **توسط نویسنده حذف می‌شوند.**

ج: تلخیص از زبان شخصیت داستانی

(نخل‌های بی سر، قاسم علی فراست) «دیروز و امروز نزدیک به صد تا شهید آوردن».

د: تلخیص از زبان نویسنده

«از نیمه‌های شب که ناصر دوان دوان خودش را به خط رساند تا الان که دمدمه‌های طلوع آفتاب است، دشمن خودش را به مقر پلیس راه و پشت کشتارگاه رسانده است».

در پایان جدول ابزارهای پرداخت داستانی را می‌آوریم:

ابزارپرداخت	حوزه	زبان
توصیف	گفتن تاحدودی‌نشان‌دادن	روایت
صحنه	نشان‌دادن	لحظه‌پردازی گفت‌وگو
تلخیص	گفتن	روایت

کارگاه شماره بیست و هفت:

الف) صحنه‌ای از یک روز برفی را در سه یا چهار سطر، توصیف کنید.

ب) همان صحنه را از زبانِ پدر یا مادرتان که تازه از بیرون، وارد اتاق شده‌اند، توصیف کنید.

ج) به یک کارگاه آبکاری و یا پرداخت‌کاری فلزیات بروید و کارهایی راکه در آنجا انجام می‌شود، مو به مو بنویسید.

د) مشابه آن کارها را در مورد داستانی که به تازگی نوشته‌اید، انجام دهید.

گام دوازدهم

☑ آشنایی‌زدایی

آیا تا به حال شبی را در خانه‌ای که در کنار یک بزرگراه قرار دارد، سر کرده‌اید؟

سر و صدای آمد و رفت خودروها، خواب زده‌تان کرد یا این که توانسته‌اید خوب بخوابید؟

آیا فکر کرده‌اید که ساکنان اطراف فرودگاه‌ها که هر چند دقیقه یک هواپیما در آن می‌نشیند یا پرواز می‌کند، چگونه می‌خوابند؟

آیا فکر کرده‌اید که ساکنان اطراف راه آهن چگونه استراحت می‌کنند؟ (گاهی راه آهن از میان یک روستا یا شهر می‌گذرد و ساعت عبور قطار، نیمه‌های شب است).

البته زیاد هم جای نگرانی نیست. زیرا انسان، موجودی است که خیلی زود با پیرامون خود سازگار می‌شود.

آن چه که برای ما (در مثال‌های بالا) غیرعادی و غیرمعمول است، برای ساکنان آن جاها امری عادی و قابل تحمل است. من و شما هم اگر چند شبانه روز در آن جا زندگی کنیم، دیگر نه صدای هواپیما ما را اذیت می‌کند و از خواب می‌پراند و نه صدای بوق گوش‌خراش قطار. رفته‌رفته به جایی خواهیم رسید که حتی هنگام فرود یا صعود هواپیما و رفت و آمد پر سروصدای قطار، برای یک لحظه‌ی کوتاه بیدار نمی‌شویم.

یکی از هنرشناسان که نامش «ویکتور اشکلوفسکی» است، جمله‌ی بسیار خوبی در همین زمینه دارد. وی می‌گوید:

«ساحل‌نشینان، صدای غرش امواج را نمی‌شنوند». **در هنر و داستان‌نویسی** هم این اتفاق می‌افتد. آن قدر درباره‌ی عشق و کینه و **دوستی و دشمنی** نوشته‌اند که دیگر ارزش و اعتبار خود را از دست داده و **خواننده با خواندن** آن حتی یک تکان کوچک هم نمی‌خورد. **چون هیچ گونه تازگی در آن**

دیده نمی‌شود. تکرار باعث عادی شدن می‌شود. از طرفی دیگر می‌دانیم که موضوع‌ها و مایه‌های نوشتن محدودند. پس از سال‌ها نوشتن، نویسنده‌ها به تکرار دچار می‌شوند. سال‌هاست که ماه در شب‌ها می‌تابد و نویسندگان برای بیان این مطلب از فعل تابیدن استفاده می‌کنند. این یک گزاره‌ی عادی است. عادی از این رو که با خواندن آن کم‌ترین حرکت ذهنی و تصویر خیال در خواننده پدید می‌آید.

اما اگر شاعری شکل معمولی زبان را به هم بریزد و بنویسد:

«می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شب‌تاب...»

خواننده، تکان می‌خورد. ذهنش به فعالیت می‌افتد. با خواندن و دیدن «می‌تراود» برای واژه‌ی مهتاب، کنجکاو می‌شود تا بقیه‌ی متن را بخواند. چون برایش تازگی دارد، اما در ادامه می‌بیند که این «بر هم زدن معمول‌ها» اتفاقی و تصادفی نیست. گویا عمدی در کار است. می‌خواند:

«نیست یک دم شکند خواب به چشمِ کس ولیک
غم این خفته‌ی چند
خواب در چشم تَرَم می‌شکند»

به کارگیری فعل «تراویدن» به جای «تابیدن» برای مهتاب و «شکستن» برای خواب، شگردی هنری به شمار می‌رود که با آن امور و پدیده‌هایی معمولی و تکراری، شکلی نو و جالب به خود گرفته‌اند.

کار هنر همین است. هنر، وسیله‌ای است برای کشف دوباره و دیدنی دیگر، کشف دوباره‌ی زیبایی‌ها و جهان پدیده‌ها و دیدنی دیگرگونه و نو.

یکی از راه‌های بازیابی و کشف جدید، بازسازی و بازآفرینی پدیده‌هاست که با شگردهای هنری صورت می‌گیرد.

آشنایی‌زدایی یعنی ناآشنا ساختن مفاهیم آشنا و عادی شده تا بتوان به آن‌ها تازگی دوباره بخشید و از آن لذت بیش‌تری درک کرد.

این شگرد نخستین بار توسط گروهی از هنرشناسان روسی که پیرو مکتب فرمالیسم (شکل‌گرایی) بودند، اعلام شد. اشکلوفسکی و دوستانش ـ از جمله که:

«ساحل‌نشینان صدای غرش امواج را نمی‌شنوند
در صدد یافتن راهی هستند تا کاری کنند که ساحل‌نشینان یک بار دیگر صدای موج‌ها را بشنوند.

برای این کار، این روش را پیشنهاد می‌کنند.

□ پیش نماسازی (برجسته‌سازی) از راه بر هم زدن روش‌های معمول زبان.

در این باره مثال شعر «می‌تراود مهتاب»، نیمایوشیج و مانند آن کفایت می‌کند.

«این کاسه‌ی گدایی دیدار بشکند»

در این بیت دو تازگی دیده می‌شود. نخست «شکستنِ چشم» که استعاره از گریه کردن است و دیگری معادل‌سازی و ترادف آفرینی «کاسه‌ی گدایی دیدار» برای چشم. این زیبایی آفرینی سبب می‌شود تا حالت و رفتاری عادی و تکراری، به شکلی بیگانه و ناآشنا، بازآفرینی شود و به خاطر تازگی بر دل بنشیند و ذهن را به فعالیت وادارد.

ا. کاربرد ناآشنای واژه‌ها

گاهی به جای ضمیر مشترک خود، از ضمیر جدای تو استفاده می‌کنند، چنان که سعدی می‌نویسد:

«من آنم ز پای اندر افتاده پیر
خدایا به فضل توام دست گیر»

که منظور آن است که به بخشش و کرم خود، دست مرا بگیر.

این نوع بیگانه‌سازی و نوآوری در بازسازی زبان در نثر هم دیده می‌شود. به چند نمونه در این مورد بسنده می‌کنم.

● **نمونه‌ی اول:**

بیهقی در آغاز گزارش سیلِ غزنین که شکل و شمایل داستانی نیز دارد، می‌نویسد:

«روز شنبه نهم ماه رجب، میان دو نماز، بارانکی خردخرد می‌بارید، چنان که زمین تر گونه می‌کرد»[1].

● **نمونه‌ی دوم:**

همان بیهقی در همان کتاب، در سوگِ استاد خود ابونصر مشکان می‌نویسد:

«اکنون می‌خواهم این قلم را کمی بگریانم»

که منظور از گریاندن قلم، غمگین‌نویسی و اندوهباری نثر است.

در سال‌های اخیر و در روزگار ما هم آشنایی‌زدایی در نثر و زبان داستان به عنوان شگرد و تمهیدی هنری با هدف بازسازی زبان و نوآوری رسمیت دارد.

بیژن نجدی در داستان‌های کوتاهش می‌کوشد از تمام ظرفیت‌های واژه و زبان استفاده کند.

● **نمونه‌ی سوم:**

فرازهایی از نثر داستان استخری پر از کابوس.

«خانم دستش را با سنگک از چادر بیرون آورد و سفیدی خیابانی را به مرتضی نشان داد که ته آن برف و صبح به هم چسبیده بود»

● **نمونه‌ی چهارم:**

«مرتضی، صدای باز شدن دری را شنید. فنجان سفیدی را دید که در یک سینی به طرف ستوان می‌رود. همین که سینی روی میز گذاشته شد. ستوان اشاره کرد که آن را جلوی مرتضی بگذارند. فنجان از روی میز بلند شد و باغ‌های چای اتاق را دور زد»

شکستن واژه‌ها و استفاده از واژه‌های محاوره‌ای در بعضی از داستان‌ها که نخستین بار به دست صادق چوبک اجرا شد، نوعی آشنایی‌زدایی است و پس از آن داستان‌هایی نوشته شد که تمام نثر آن به زبان شکسته و نثر محاوره‌ای

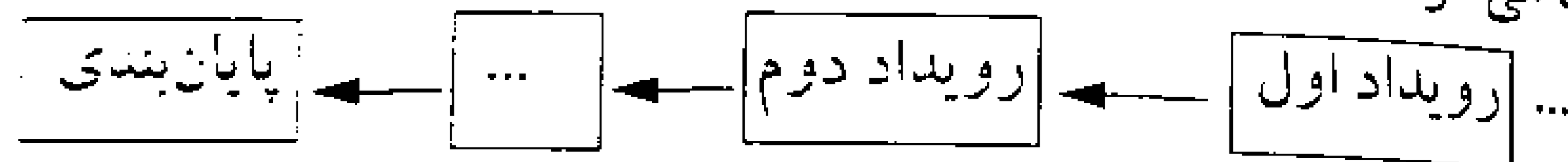
۱. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، ص ۲۶۰.

بوده.

تمام تلاش‌هایی که شاعران و نویسندگان به کار می‌گیرند تا نوشته‌شان ب نوشته‌های دیگر فرق داشته باشد و خواننده پیدا کند. در حوزه‌ی آشنایی‌زدایی قرار می‌گیرند. در یک جمله. آشنایی‌زدایی در زبان دور کردن زبان از زبان معمولی است.

۲. آشنایی‌زدایی در پیرنگ داستان

این نوع آشنایی‌زدایی فقط در حوزه‌ی نثر و ادبیات داستانی جای دارد. شکل معمول پی رفتِ حادثه در داستان‌های کلاسیک در این نمودار نشان داده می‌شود.



این شیوه سال‌ها و قرن‌ها تکرار شده، به گونه‌ای که در اثر تکرار، کشش لازم را ندارد. حال اگر داستان‌نویسی پیدا شود و این نظم تکراری را بر هم بزند و رویدادها را جابه‌جا کند و پایان‌بندی را در آغاز متن بیاورد و بقیه‌ی متن داستان را برای کشف راز و گره گشایی بنویسد، آشنایی‌زدایی کرده است. آوردن فلاش بک‌ها و تقدم و تأخرهای بعضی از متن‌های داستانی (در فیلم‌ها از این شگرد استفاده می‌شود) به همین خاطر صورت می‌گیرد...



نمونه‌های این شیوه آن قدر فراوان است که از ذکر آن خودداری می‌کنم.

۳. آشنایی‌زدایی در روایت

در داستان‌های جدی و غیر تمثیلی، داستان (رویداد) از زبان یکی از آدم‌ها و یا گاهی از زبان نویسنده روایت می‌شود.

این شیوه، روش غالب و چیره‌ی قرن‌ها داستان‌نویسی است.

اما لئون تولستوی این قاعده و نظم و قرارداد را بر هم زد و در داستان کوتاه «زمین نورد»، ماجرای داستان را از زبان یک اسب روایت کرد. بعدها این شگرد روایی از سوی نویسندگان دنبال شد و داستان‌هایی نوشته شد که راوی آن حیوانات، گیاهان و حتی جمادان بودند.

این نوعی آشنایی‌زدایی است و ذائقه‌ی خواننده را تغییر می‌دهد و باعث می‌شود که خواننده متن را تا به آخر بخواند.

و یا ویلیام فاکنر در داستان «خشم و هیاهو» ماجرای اصلی داستان را از زبانِ «چندراوی» بازگو می‌کند.

این مانند آن است که از زاویه‌های گوناگون و به وسیله‌ی چند دوربین، از یک صحنه فیلم‌برداری یا عکس‌برداری کرده باشند. اصل ماجرا و رویداد در خشم و هیاهو، یکی است. آن چه خواندن آن را تحمل‌پذیر می‌سازد، تعداد راویان است.

خواننده دوست دارد بداند که آدم‌های گوناگون چگونه یک رویداد را می‌بینند؟ چند صدایی (پلی فونی) تا پیش از فاکنر وجود نداشت.

☑ «تمثیل»

دانشِ معانی و بیان، تنها در حوزه‌ی شعر کاربرد ندارد. گستره‌ی معانی و بیان و زیبایی شناختیِ زبان، به حوزه‌ی نثر و داستان هم کشیده شده است. یکی از جلوه‌های معانی و بیان در حوزه‌ی داستان، عنصر تمثیل است. تمثیل در لغت به معنیِ مثال آوردن بوده و آن نوعی تصویرنگاری است که در آن مفاهیم و مقاصد اخلاقی از پیش شناخته شده‌ای از روی قصد به اشخاص، اشیاء و حوادث منتقل می‌شود.

نویسنده، شخصیت‌ها و رویدادها را طوری انتخاب می‌کند که بتواند منظور او را که معمولاً عمیق‌تر از روایت ظاهری داستان است، به خواننده منتقل کند. هنگامی که از تمثیل در داستان نام برده می‌شود، خواننده‌ی ایرانی

معمولاً به یاد داستان‌ها و حکایت‌های تمثیلی کلیله و دمنه می‌افتد. در کلیله و دمنه می‌خوانیم: «هم چون آن سگ که لب جوی، استخوانی یافت. چندان که در دهان گرفت عکس آن در آب بدید. پنداشت که دیگری است. دهان باز کرد تا آن را نیز از روی آب برگیرد، آن چه در دهان بود به باد داد.»

داستان‌نویسان به چند دلیل از تمثیل استفاده می‌کنند.

۱. آشنایی‌زدایی از یک آدم، رویداد، شیء با این هدف که یک بار دیگر مورد توجه خاصی قرار گیرد.

۲. غیرمستقیم گویی و پرهیز از دخالت‌های مؤلف و متن.

۳. جلوگیری از واکنش‌های افراد و نظام‌ها.

۴. فراهم آوردن موقعیتی که بتوان به آسانی در مورد اشخاص، رویدادها، کنش‌ها و... انتقاد کرد، بدون آن که آسیبی به مؤلفان برسد. برای نمونه متنی تمثیلی و کوتاه را بازنویسی می‌کنیم:

«در یک جنگل بزرگ، شیری زندگی می‌کرد که هر روز برای نوشیدن آب به کنار آب می‌رفت. در پایین رود قرار می‌گرفت و هر جانوری را که می‌آمد و بالاتر از شیر آب می‌نوشید متهم می‌کرد که آب را گل‌آلود کرده و به خاطر این جُرم نابخشودنی، جانور بخت برگشته را می‌خورد. روزی خرگوشی با هوش، پایین‌تر از شیر قرار گرفت و مشغول نوشیدن آب شد. شیر که دید دارد شکست می‌خورد، رو به خرگوش کرد و گفت: آهای حیوان نادان چرا آب مرا گل‌آلود کرده‌ای!

خرگوش پاسخ داد:

«شما، سرچشمه ایستاده‌ای، من پایین‌تر از شما هستم، چگونه ممکن است آب شما را گل‌آلود کرده باشم؟! از کی تا حالا آب سر بالا می‌رود؟

شیر خشمگین شد و فریاد زد:

«آب را گل‌آلود نکرده‌ای، اما زبان درازی که کرده‌ای؟»

در این داستان تمثیلی، خوی خودکامگی شاهان و خودکامگان در قالب حکایتی شیرین از زبان جانوران بیان شده است. به راستی اگر نویسنده‌ی این

حکایت، مثلاً در زمان خسرو انوشیروان یا هر شاه دیگری، از این زبان و لحن استفاده نمی‌کرده و می‌نوشته که:

«پادشاهی بود که به بهانه‌های واهی، مردم را به بند می‌کشید و از بین می‌برد»

آیا می‌توانست؛ داستانش را برای همه‌ی مردم بخواند؟ آیا می‌توانست، جان سالم به در ببرد؟

و پرسش‌های دیگر.

پس عنصر تمثیل و داستان‌های تمثیلی وسیله‌ای هستند برای نوآوری در تخیل و آزاداندیشی و شکستن مرزهای ناممکن و پیشروی از خط قرمز. با این توضیحات، یک بار دیگر باید تمثیل را تعریف کرد.

اگر یک قطعه از عکس چهره‌ی خود را به دست چند نفر از دوستان خود که در یک جا نشسته‌اند، بدهید، همه خواهند گفت که این عکس شماست.

اما اگر یک آینه به دست دوستان خود بدهید، آن‌ها چه تصویری در آن خواهند دید؟ آیا تصویر شما را در آن می‌بینند؟

مسلماً هر کس که در آینه نگاه می‌کند، عکس خود را در آن مشاهده می‌کند. این «نماد» است. تمثیل نیست.

تمثیل، مانند یک قیف است که هر چیز به آسانی از سرگشاد آن وارد می‌شود. ولی گذشتن از لوله‌ی تنگ آن دشوار است.

پس هدف از آفرینش تمثیل، از کثرت به وحدت رسیدن است.

همه‌ی خوانندگان یک داستان تمثیلی، در نهایت به یک برداشت و مفهوم می‌رسند. مثلاً در حکایتی که از کلیله و دمنه نقل شد، همه‌ی خوانندگان به این نتیجه‌گیری می‌رسند که «ساده‌انگاری» باعث زیانکاری می‌شود. در حکایت شیر و خرگوش هم تمامی خوانندگان و شنوندگان به این برداشت خواهند رسید که «نادانی بنیاد هر ستمی است» و یا این که «ستمگران و خودکامگان، برای توجیه کارشان، بهانه‌های کوچک و ابلهانه‌ای دارند».

تمثیل از جهتی مانند صنعت است. به عنوان مثال از چوب صندلی ساخته می‌شود، بدون آن که استعداد ذاتی منحصر به فردی در چوب برای صندلی شدن وجود داشته باشد. چراکه در چوب استعدادی برای عصا شدن هم وجود ندارد. یعنی همه‌ی این استعدادها ممکن است در چوب باشد. اما عصا شدن یا صندلی شدن چوب به خواست و نیاز و کار نجار بستگی دارد. در حالی که نماد این گونه نیست. در یک دانه، استعداد جوانه زدن و گیاه شدن وجود دارد.

وقتی می‌گوییم: «دیو چو بیرون رود، فرشته در آید.» دیو، جانشین بدی و پلیدی و فرشته جانشین خوبی و پاکی است.

یعنی شخصیت‌هایی مانند دیو و فرشته دارای دو بُعد هستند. یک بعد، دیدگاه نویسنده است و بعد دیگر، جایگاهی است که این کاراکترها در آن مجسم می‌شوند.

داستان‌های تمثیلی، در ادبیات داستانی معاصر هم کاربردها و خوانندگان زیادی دارد. یکی از این داستان‌ها، داستان تمثیلی «صحرای محشر» است.

جمال زاده در این داستان تخیلی هم از شخصیت‌ها، فضاها و رویدادهای تمثیلی استفاده کرده است تا از تندی و زنندگی زبان و پیرنگ داستانی آن بکاهد.

☑ «نماد»

در دانشِ بیان و زیبایی شناختی زبان به سرفصل‌هایی مانند «تمثیل، نماد، اسطوره، رؤیا، کهن الگوهای قومی، منطقه‌ای و جهانی» روبه‌رو می‌شویم. دانستن سازوکار این عناصر برای داستان‌نویس از آن رو سودمند است که درون مایه (ژرف‌ساخت) و ساختار درونی اثر را محکم می‌کند. می‌دانیم که دو سده از داستان‌نویسی به شکل و شیوه‌ی نوین در جهان و یک سده در ایران می‌گذرد. در این مدت، بسیاری از مایه‌ها و سوژه‌ها، ساختارهای بیرونی (تکنیک‌ها) و قالب‌ها از سوی داستان‌نویسان، گوناگون مورد استفاده و تجربه قرار گرفته است. به گونه‌ای که بسیاری از نویسندگان و حتی شمار زیادی از

خوانندگان ادبیات داستانی چنین می‌پندارند که ادبیات داستانی به خط پایان رسیده است. دلیل این‌ها نیز این است که سوژه‌ها اکثراً تکراری است. شکل‌های روایت، شیوه‌های بیانی داستان در اثر کثرت تکرار، جذابیت و کارایی خود را نزد نویسندگان و خوانندگان از دست داده است. بنابراین برای زنده نگه داشتن ادبیات داستانی باید چاره‌ای اندیشید. حال که به دشواری می‌توان موضوع‌ها و سوژه‌های نو دست و پاکرد، حال که ساختارهای داستانی به صورت‌های تکراری دارد ارایه می‌شود، باید از عناصری استفاده کرد که فضا و حال و هوایی نو در جهانِ داستان به وجود آورد. یکی از این عناصر، عنصر نماد است.

● نماد چیست؟

نماد در لغت به معنی نشانه، علامت و مظهر است. سمبل، واژه‌ای است که به معنی نماد از Symbol انگلیسی گرفته شده است.

نماد در اصطلاح ادبی به چیزی گفته می‌شود که به جای چیز دیگری قرار گرفته باشد، چیزی که معنای خود را از دست بدهد و جایگزین چیز دیگری شود، یا چیز دیگری را به به ذهن ما القاء و متبادر کند. مثلاً وقتی می‌نویسیم: «گل سرخ» و آن را در طول متن چند بار تکرار و درباره‌ی آن تأکید می‌کنیم، چیزی بیش‌تر از یک گل سرخ واقعی و معمولی مدنظر ماست. این نشانه‌ی «گل‌سرخ» ما را به یاد طراوت جوانی، زیبایی، شیفتگی و مهرورزی می‌اندازد. یعنی گل سرخ در عین حال که گلی سرخ رنگ است، نماد و نشانه‌ی جوانی و زیبایی و عشق و محبت است. گل لاله نیز نشانه‌ی رشادت و شهادت است. عارف قزوینی می‌گوید:

«از خونِ جوانان وطن لاله دمیده،
از قامت سرو قدشان، سرو خمیده»

در این شعر «سرو» نشانه‌ی ایستادگی و پایداری است.

هم‌چنین وقتی که از «شب» سخن می‌گوییم، به غیر از قید زمان، به زمانه و شرایط خودکامگی، استبداد و خفقان اشاره می‌کنیم. پس «شب» هم نماد است.

اگر نویسنده‌ای در متن خود، از واژه‌ی «زالو» استفاده کند و مشخصاً روی آن تأکید نماید، روشن است که غیر از یک کرمِ خون خوار که در شالیزارها زندگی می‌کند و به پاهای کشاورزان می‌چسبد و خون‌شان را می‌مکد، به آدم‌هایی اشاره دارد که از دیگران، تغذیه می‌کنند و از دیگران بهره‌کشی می‌کنند.

در طول قرن‌ها زندگی اجتماعی انسان‌ها و تکامل خیال‌ورزی، نمادهای فراوانی به وجود آمده و کاربرد دارد. گروهی از نمادهای مورد استفاده‌ی انسان‌ها به شکل جدول‌های زیر معرفی می‌شوند:

جدول شماره‌ی ۱ برخی از نمادهای گیاهی

گیاه	نماد (نشانه)
گل سرخ	عشق و زیبایی
لاله	شهید
سرو	آزادگی، ایستادگی
گل	گذرا بودن عمر
بید	کم‌توانی، ضعف
برگ زیتون	صلح و آشتی

جدول شماره‌ی ۲ برخی از نمادهای طبیعی

زمان	نماد (نشانه)
طلوع خورشید	**امیدواری و آغازی دیگر**
غروب	**تسلیم و شکست، مرگ**
پاییز	**پیری و پژمردگی**
زمستان	**اختناق و پیری**

جدول شماره‌ی ۳ برخی از نمادهای انسانی نزد جانوران

جانور	نماد انسانی
روباه	حیله‌گری
گرگ	درندگی
کفتار	مردار خواری
طوطی	سخن‌وری
خرس	آز و طمع
طاووس	خودنمایی و غرور
مورچه	سخت‌کوشی و بی آزاری

دامنه‌ی نمادها بسیار گسترده‌تر از این جدول‌هاست. شما می‌توانید برای تمرین، نمادهای دیگری را پیدا کنید و به صورت لیست بنویسید.

☑ داستان نمادین

نماد یا نشانه (سمبول، سمبل) کلمه‌ای است که در شعر و داستان (در قالب‌های دیگر هنری هم، نماد کاربرد دارد) می‌آید و معمولاً هم دو یا چند بار تکرار می‌شود تا به غیر از معنای ظاهری و واقعی خود، مفهوم و معنای مطلوب نویسنده را به ذهن خواننده متبادر کند. هنگامی که در یک متن، روی «گل سرخ» تأکید می‌شود، روشن است که گل سرخ، همان گل سرخ است، اما تکرار و مکث نویسنده روی آن نشان می‌دهد منظور دیگری که در لایه‌ی درونی این واژه نزد نویسنده وجود دارد این است که گاهی با روبه‌رو شدن با واژه‌ای مثلاً گل سرخ، خودبه‌خود به یاد مفاهیمی مانند «جوانی»، «زیبایی» و «عشق و مهرورزی» می‌افتیم. هم چنین وقتی در یک متن، از واژه‌ی «شب» به گونه‌ای تکراری و تأکیدی استفاده می‌شود، خواننده به مفاهیم استعاری و معانی دوم و سوم این واژه متمایل می‌شود و آن، «جهل» و «اختناق»، «تاریکی» و... است.

شاید این پرسش در ذهن بسیاری از هنرجویان و فراگیران داستان‌نویسی شکل بگیرد که «نماد» برای چیست؟ و چرا باید به نماد روی آورد؟

تمایل و گرایش به نماد، ریشه‌های گوناگونی دارد. به کارگیری عنصر نماد گاهی در اختیار و اراده‌ی نویسنده است. اگر نویسنده بخواهد متن خود را از یک لایگی بیرون آورده و دارای بار معنایی و چند لایگی نماید، معمولاً به ساخت و بافت نشانه‌گرایی و سمبولیزم، دست می‌زند. ویژگی ذاتی عنصر نماد، غنابخشی و پر توان‌سازی معنایی اثر است. داستان‌نویس امروزی، با درک نیاز زمانه بر آن است که داستانی تصویری، نمایشی و در عین حال با رعایت ایجاز خلق کند. این ویژگی‌ها از دشواری‌های داستان کوتاه‌نویسی به شمار می‌رود. داستان‌نویس، ویژگی‌های یاد شده را با بهره‌گیری از عنصر نماد می‌تواند در داستانش بگنجاند.

گاهی، کاربرد نماد برای نویسنده به گونه‌ای اجبار است. این اجبار در بیرون از ذهن نویسنده شکل گرفته و بر ذهن و زبان نویسنده تحمیل می‌شود. هنگامی که نویسنده‌ای بنا به شرایط زمانه به آسانی نتواند آن چه را در ذهن دارد بر قلم بیاورد، چاره‌ای ندارد جز آن که به سوی نماد دست دراز کند. شاید برای همین است که در بسیاری از قصه‌ها و داستان‌ها، زمان و مکان وقوع رویدادها روشن نیست. گزاره‌هایی مانند «روزی بود، روزگاری بود»، «در یک کشورِ دور»، «پادشاهی بود» و... برای فرار از مجازات، در آغاز قصه‌ها و روایت‌های قدیمی آورده می‌شده است.

علل دیگری را نیز برای گرایش به نماد و نمادگرایی می‌توان بر شمرد و آن خسته شدن از واقع‌گرایی مستند و عکس‌بردارانه است. به عبارت بهتر، نمادگرایی واکنشی در برابر واقع‌گرایی قلمداد می‌شود.

☑ «اسطوره» یا کهن الگو

یکی از روی‌کردهای داستانی، روی‌کرد اسطوره‌ای است. اسطوره به افسانه‌هایی گفته می‌شود سراپا تخیلی که درباره‌ی آفرینش جهان و مبارزه آدمی با طبیعت به صورت شفاهی از نسل‌های متوالی به یک‌دیگر منتقل می‌شوند. غرض اصلی در اسطوره‌ها، شخصیت دادن به پدیده‌ها و رخدادهای طبیعی و تبیین و تفسیر جهان است.

اسطوره، هسته‌ی اصلی و آغازینِ ادبیات شفاهی و خلاقیت هنری هر ملت به شمار می‌رود. اسطوره‌ها در پیدایی دین‌ها و آیین‌های بشری نقش کلید داشته‌اند.

متن‌های اسطوره‌ای، با آن که فاصله‌های عمیق و آشکار با واقعیت و اندیشه‌های علمی دارند. اما یکی از زیباترین فعالیت‌های ذهن بشر محسوب می‌شوند. انسان‌های نخستین با توجه به وضعیت فکری خود، بیش‌ترین پرسش‌ها را درباره‌ی هستی، جهان، آغاز و انجام آن، پدیده‌های طبیعی مانند رعد و برق، زلزله، آتش‌فشان و... در ذهن خود می‌پروراندند. به عبارت بهتر، دغدغه‌های ذهنی انسان‌ها، چنان که امروز نیز هست، مسایل و پرسش‌هایی عمدتاً فلسفی بوده که با بضاعت دانشی که در اختیار داشته‌اند، پاسخ‌هایی برای آن پیدا می‌کرده‌اند. بسیاری از این پاسخ‌ها علی‌رغم غیرعلمی بودن‌شان، خیلی زیبا و به نوعی سهل ممتنع بوده‌اند. مثلاً درباره‌ی غرش ابرها در آسمان گمان می‌کرده‌اند که دو غول یا دیو با هم می‌جنگند و صدای رعد، صدای به هم خوردن سپرها و شمشیرها و نعره‌های آن‌هاست. **اسطوره‌ها، ساخته و بافته‌ی ذهن مردم عادی اند نه دانشمندان. مردم هنگامی که نمی‌توانند مشکلات روانی خودشان را حل کنند، سعی می‌کنند زندگی خوب را در گذشته جست و جو کنند و با ساختن اسطوره ضعف‌های خود را بپوشانند. پس در اسطوره‌ها یک نوع حس نوستالژیک و حسرت به گذشته وجود دارد.**

مردم برای این که خودشان را از تجزیه و تحلیل‌هایی در مورد جهان هستی و آفرینش زمین و آسمان و پرسش‌های اساسی راحت سازند، دست به آفرینش اسطوره می‌زنند. بنابراین اسطوره‌ها، شاید نخستین آفرینش‌های ادبی به شمار می‌روند.

درباره‌ی ریشه‌ها و منشأهای اسطوره‌ها، نظریه‌های گوناگونی وجود دارد که در این میان نظریه‌های روان‌شناسان، برجستگی بیش‌تری دارد. یکی از این نظریه‌ها، نظریه‌ی یونگ است. در این دستگاه فکری، دو ناخودآگاه وجود دارد:

۱. ناخودآگاه فردی؛
۲. ناخودآگاه جمعی.

تمامی آثار تخیلی، تجلیات ناخودآگاه فردی است.

افسانه‌ها و اساطیر و قصه‌های پریان، جلوه‌ی ناخودآگاه جمعی نوع بشر است.

نظریه‌ی دیگر، مربوط به فروید است. براساس این نظریه، ریشه‌ی تمام مسایل روانی، شهوت و تمایل جنسی است. رفتارهای آدمیان به امیال سرکوفته‌ی جنسی بر می‌گردند. بنابر تحلیل این دستگاه فکری، افسانه‌ها، تجلی امیال سرکوفته افراد و طبقات پایین اجتماع و اسطوره‌ها جلوه‌های انعکاس یافته‌ی سرخوردگی‌ها و تحقیر شدن‌های اقوام و ملت‌ها در دوران‌های خاص تاریخ است.

به عبارت دیگر، فروید و پیروانش بر این باور بودند که افسانه‌سازی و داستان‌سرایی نتیجه‌ی احساس مهتری (احساس بزرگ‌بینی شخصیتی) و اسطوره‌پردازی، حاصل احساس کهتری بشر می‌باشد. شاید بتوان چنین نتیجه‌گیری کرد که اسطوره، رؤیای جمعی قوم و رؤیا، **اسطوره‌ی فرد است.** به زبانی دیگر، وقتی ملتی دست به ساختن اسطوره می‌زند، **مثل آن است که** یک ملت دارد خواب دسته‌جمعی می‌بیند. هم چنان **هنگامی که یک نفر** خواب می‌بیند، انگار اسطوره‌سازی کرده است. **اسطوره‌های ملت‌ها، مانند** بسیاری از افسانه‌ها ریشه‌هایی مشترک دارند. **به عنوان مثال، اسطوره‌های**

یونانی و ایرانی، در بسیاری جهات به اسطوره‌های مصر و چین یا بین‌النهرین، شبیه‌اند. مطالعه‌ی اسطوره‌ها به ذهن توانایی درک تخیل را می‌دهد. اسطوره‌شناسی، پایه‌ی تخیل‌شناسی است.

پیش از آن‌که به نقش اسطوره و روی‌کردهای اسطوره‌ای در داستان‌ها بپردازیم، به نکته‌ای درباره‌ی شخصیت در اسطوره اشاره کرده، در گفتار آینده جلوه‌هایی از بینش اسطوره‌ای را در داستان‌های امروزی نشان خواهیم داد.

اساساً در اسطوره‌ها به جای شخصیت، قهرمان وجود دارد. قهرمان اسطوره‌ها، بیشتر مذهبی‌اند. بر همین اساس قهرمان‌های اسطوره‌ها دو پیکره‌اند؛ نیمه آدم و نیمه خدا هستند.

بینش اساطیری برای هر شیء و پدیده در روی زمین، منشأیی آسمانی قایل است. شاید به نوعی زمینی کردن خدایان و الهه‌های آسمانی در این روی‌کرد نهفته باشد. یکی از روش‌ها و نتایج این روی‌کرد، انسان تباری خدایان است که به نام رب‌النوع معرفی شده‌اند.

قهرمانان اسطوره‌ای، هر یک به نوعی در صدد انتقام‌گیری از یک دیگر هستند. کشمکش و درگیری میان قهرمانان بیش از کشمکش و درگیری میان شخصیت‌هاست. منظور از شخصیت، همان کاراکتر و آدم‌های داستانی‌اند.

برای پرهیز از شخصیت‌های تکراری و واقعی در بعضی از داستان‌ها و هم‌چنین به منظور نوسازی سوژه و پرداخت به ویژه نوآوری در خلق شخصیت‌ها و استفاده از آرایه‌ی (صنعت) آشنایی زدایی و چند لایه ساختن داستان، بسیاری از داستان‌نویسان از ظرفیت‌های اسطوره بهره‌برداری می‌کنند. بعضی از داستان‌های واقع‌گرا، آن لذتی را که باید و شاید نصیب خواننده نمی‌کنند، بنابراین نوشتن داستان با روی‌کردهای اسطوره‌ای از جمله کارهایی است که تازگی و طراوت به ژانر داستان می‌بخشد.

● «اسطوره در داستان»

در تقسیم‌بندی تاریخی که بر روی ادبیات صورت گرفته، دوره‌ای به نام

دوره‌ی پهلوانی یا دوره‌ی حماسه داریم. تمامی داستان‌های پهلوانی و حماسی که در این دوران نوشته شده‌اند، خواه ناخواه، به اسطوره‌های مهم چشم داشته‌اند. در واقع این داستان‌ها، بازسازی اسطوره‌های قدیم اند.

ویلیام شکسپیر، در نوشتن داستان‌های تراژیک خود، بی شک از اسطوره‌های قدیم یونان و روم استفاده کرده است. در حماسه‌های هومر (ایلیاد و اودیسه) نیز به وفور از باورهای اساطیری بهره گرفته شده است. در تاریخ معاصر نیز داستان‌نویسان از اسطوره‌ها برای نوشتن داستان و پرورش شخصیت‌های داستانی استفاده کرده‌اند.

در حوزه‌ی شعر، اسطوره‌گرایی به شکل باستانگرایی و به کار بردن واژه‌های بسیار قدیم و یا انتخاب اسم‌های حماسی و هم‌چنین یادآوری رویدادها و موقعیت‌های تاریخی صورت می‌گیرد. اما در حوزه‌ی داستان، گاهی در شخصیت و گاهی در کنش داستانی و حوادث از اسطوره استفاده می‌شود. اگر داستان‌نویس با به کارگیری نماد، آشنایی‌زدایی می‌کند، با اسطوره‌گرایی و کاربرد اسطوره در داستان موقعیت موجود را به نقد می‌کشد و با یادآوری رویدادها و کنش آدم‌هایی که در گذشته می‌زیسته‌اند، شیفتگی و گرایش خود را به گذشته نشان می‌دهد. این روش هم به داستان‌نویس کمک می‌کند تا داستان از سطح به عمق برسد و لایه‌های درونی متن، خواننده را به اندیشه وادارد.

در گفتار پیش، از داستان «دو خرمای نارس» نوشته‌ی فریدون عموزاده خلیلی نام بردیم و نشان دادیم که جنبه‌های نمادین داستان، زیبایی و استحکام هنری به آن بخشیده است. در این گفتار، جنبه‌های اسطوره‌ای این داستان را بر می‌شمریم.

۱. مکان وقوع داستان، سیستان و بلوچستان است. یادآوری نام این مکان، به خودی خود، چیزی را در ذهن خواننده بیدار نمی‌کند.

۲. نام پسر، سهراب است، سهراب، به اصرار پدرش و برای زنده ماندن و ادامه‌ی زندگی خانواده‌اش (و از جمله ادامه‌ی زندگیِ پدرش) به شهر برده

می‌شود تا فروخته شود. پیش از این گفته شد که پیش زمینه‌های نمادین داستان برای اسطوره‌ای شدنش، در آغاز متن، اندیشیده شده است. پیش زمینه‌هایی مانند:

الف: با سدر شسته شدنِ سهراب که نشانه‌ی مردن و غسل بعد از مردن است.

ب: جامه‌ی یکپارچه و سفید بر سهراب پوشاندن که نشانه‌ی کفن است.

ج: نوشاندن آب به سهراب و گفتن این جمله که «یک پیاله آب هم بده بهش بخوره. هوا گرمه، تا ایرانشهر شهید می‌شه».

خواننده به یاد داستانِ رستم و سهراب می‌افتد. داستانی که در آن، فرزندکشی به عنوان رفتاری ناگزیر و تقدیری نشان داده شده است. نویسنده در داستان «دو خرمای نارس» این تقدیر و رفتار ناگزیر را با جمله‌ای کوتاه از زبان پدر سهراب بیان می‌کند.

«پدرم گفت: مجبورم. کاری از دستم بر نمی‌آد. چه کنم؟ الان زوده که این چیزها را بفهمی... بعد گفت: یه روز هم شاید تو مجبور بشی همین کار رو با بچه‌ات بکنی.»

در داستان رستم و سهراب، رستم برای دفاع از کیان کشورش (زنده ماندنش) چاره‌ای جز رویارویی با پهلوانِ تورانی (سهراب) ندارد و در داستان دو خرمای نارس نیز پدر (خدا رحم. تو بخوان رستم. و چه طنز لطیفی در این نام‌گذاری نهفته است) برای دفاع از زندگی خود و خانواده‌اش، چاره‌ای جز فروختن پسر (سهراب) ندارد.

۳. نام بردن مکان‌های اسطوره‌ای

عموزاده خلیلی در ادامه‌ی تمهیدات نمادین و اسطوره‌ای خود در این داستان کوتاه می‌نویسد:

«غروب در صحرا دیگر از نم خبری نبود. حالا هوشاک (باد، سوزان) سر گرفته بود. داغ داغ بود و هر چه شن و ماسه توی صحرا بود با خودش روان کرده بود و به پروپای بوته‌های طاق و درخت‌های گز می‌پیچید.

من دیگر خسته شده بودم و بندهای ساواس (کفش حصیری) مچ پاهایم را زخم کرده بود و حسابی عرق کرده بودم و از بوی عطر هندی هم دیگر اثری نبود و پیراهن و پاجامه‌ی سفیدم خاکی و کثیف شده بود.

پدرم گفت: «غروب‌ها کم‌تر هوشاک می‌گرفته. خدا رحم کنه

من گفتم: «تا شب بشه می‌رسیم کپر. یعنی نمی‌رسیم؟»

پدرم گفت: از قدیم گفتن هوشاک از بهشت می‌آد و سر راهش از جهنم می‌گذره که این قدر گرمه. هوشاک که بیاد دیگه خرمایی روی نخل باقی نمی‌ذاره. همه را می‌سوزونه.....»

می‌بینید که پدر سهراب برای بیان علت داغ بودن باد هوشاک از روایتی قدیمی استفاده کرده است. بهشت، مکانی اسطوره‌ای است که آرامش و خنکی و... در آن حکم فرماست و جهنم جایی است که آتش سوزان و رنج و عذاب... و در آن وجود دارد. این دو مکان برگرفته از باوری آیینی و کهن الگویی است و جنبه‌ای اسطوره‌ای دارند.

و داستان‌های دیگری که جنبه‌های اسطوره‌ای قوی و محکمی دارند، مانند داستان کوتاه "سگ ولگرد" اثر «صادق هدایت» و داستان کوتاه «مرد» نوشته «ری برادبری».

در داستان "سگ ولگرد"، نمادهای آشنا و به کار رفته در ساخت متن، خواننده را به سوی تفسیری برخاسته از لایه‌ی درونی ماجرا هدایت می‌کند و این تفسیر، ماجرایی باستانی و آیینی باوری را که در آن اندیشه‌ی «رانده شدگی آدمی» و «به خود رها شدگی آدمی» وجود دارد، در ذهن خواننده بیدار می‌سازد. در پس متن «سگ ولگرد» مفاهیم اساطیری خوابیده و این ویژگی، متن را از گزارشی ناتورالیستی جدا می‌کند. به عبارت بهتر **اگر مفاهیم** رمزی و نمادین و اسطوره‌ای در متن سگ ولگرد نبود، **تفاوتی با بسیاری از** داستان‌های واقع‌گرای عریان و تلخ‌نگاری‌های نویسندگانی **مانند چوبک** نداشت.

در این جا یک بار دیگر اشاره می‌کنم که کاربرد شکل‌های رمزی در

داستان، تفنن داستان‌نویس نیست. به طور فشرده علت‌های رمزی‌نویسی در حوزه داستان را به شرح زیر می‌آورم:

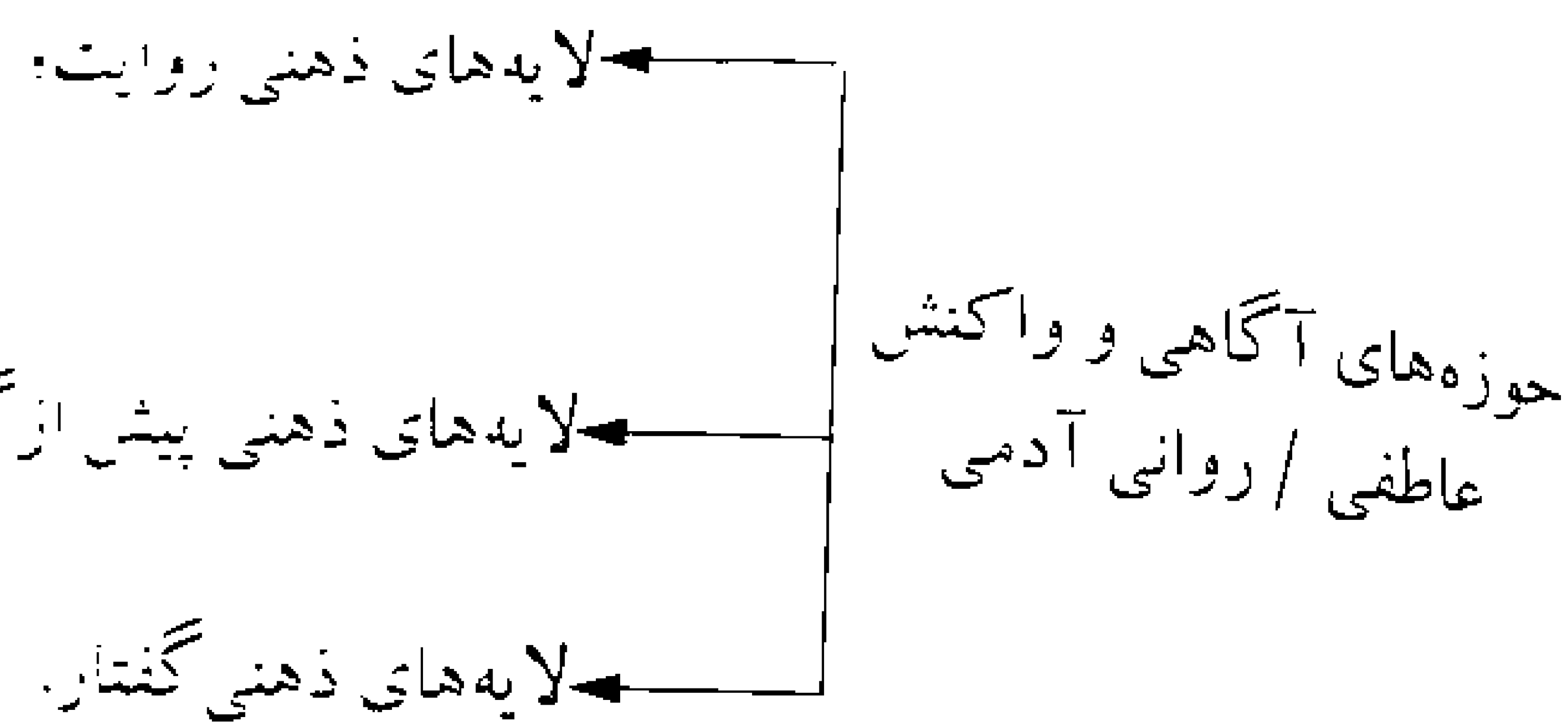
۱. رویکرد به بیان هنری و زبانی غیرمستقیم.
۲. میل به ماندگاری اثر هنری.
۳. کهنگی شیوه‌های پیشین.
۴. کهنگی شیوه‌ها در غرب (و اخیراً در شرق) و ظهور مکتب سمبولیزم (نشانه گرایی).
۵. تقسیم‌بندی مخاطبان به «اهل» و «نااهل».
۶. لزوم ایجاد تازگی و طراوت در برون ساخت و درون ساخت داستان‌ها.
۷. استفاده از تمام استعدادها و دارایی‌های زبان و اندیشه.
۸. فعال نمودن ذهن خوانندگان. (البته پیش از آن که ذهن خواننده فعال شود، ذهن نویسنده به فعالیت می‌افتد).

☑ جریان سیّال ذهن

یکی از زاویه‌های روایت داستان، زاویه‌ی سیّال ذهن است.

در این شیوه از نوشتن، درک و دریافت نویسنده (راوی) و یا ذهنیت شخصیت داستان و به طور کلی آن چه که در ذهن و یاد شخصیت و راوی داستان می‌گذرد، اعم از خاطرات یا رویدادها، بدون نظم و توالی زمانی و به همان گونه که به صورت اتفاقی پیش می‌آید، بازگو می‌شود.

این شیوه‌ی روایت، سطوح گوناگون واقعیت (بیداری، خواب، رؤیا و مانند آن) را در هم می‌نوردد و با به هم ریختن ترتیب و نحو کلام نشان داده می‌شود. مبنای علمی آن از سوی روان‌شناسان چنین توضیح داده شده است که آدمی دارای دو حوزه‌ی آگاهی و واکنش عاطفی، روانی است. یکی حوزه‌ی پیش کلامی و پیش سخنی است که به آن «لایه‌های ذهنی پیش از گفتار» می‌گویند و حوزه‌ی دیگر، حوزه‌ی ذهن گفتاری یا کلام است.



در لایه‌های ذهنی پیش از گفتار، نظم، عقل و منطق حاکم نیست. نه ترتیب زمانی مطرح است نه نظم منطقی و نه سانسور.

معمولاً وقتی کسی حرف می‌زند، پیش از ادای گفتار و جمله می‌کوشد تا آن جمله‌ها و گفتارها را برحسب زمان مرتب کند و با منطق بیاراید و واژه‌ها و جمله‌هایی را که با هنجارهای اجتماعی و فرهنگی و عقلی در تضاد است بر زبان نیاورد. یعنی به نوعی آن‌ها را سانسور کند.

در جهان واقعی بیرون از داستان، این رفتار از سوی بعضی به اصطلاح دیوانگان سر می‌زند و یا وقتی آدمی خواب زده است و یا تب تندی دارد. یک سری جملات بی سر و ته و کم مفهوم و مبهم از زبان جاری می‌شود. مکانیسم ذهن بشر به گونه‌ای است که هیچ حد و مرزی ندارد، زمان و مکان را در هم می‌نوردد.

فکر و ذهن انسان هیچ لحظه‌ی کوتاهی بی کار نیست. همیشه در حال فعالیت است. حد و مرز نمی‌شناسد. برای همین است که آدمی **می‌تواند** در یک لحظه تمام یا قسمتی از گذشته‌اش را مرور کند و یا حتی **می‌تواند بخشی** از آینده‌اش را حدس بزند؛ یعنی خود را در **موقعیت موفق یا ناموفق آینده** قرار دهد. بسیاری از جوانان با استفاده از این ویژگی ذهنی **است که خود را در** لباس عروس یا داماد و یا مثلاً **دکتر و مهندس می‌بینند.**

در حالی که لایه‌های گفتار همراه با نظم و عقل و منطق است.

اگر نویسنده از این ویژگی ذهنی استفاده کند و بدون دخالت و روایت مستقیم و مداخله‌جویانه‌ی خود، گذشته و درون یک شخصیت و آدم داستان را بیرون بریزد و بر ملا سازد، داستانی پرکشش و روان‌شناختی نوشته است.

«جریان سیّال ذهن» یا شیوه‌ی روایت سیّال ذهن، به لایه‌های ذهنی پیش از گفتار مربوط است.

موضوع داستان سیّال ذهن عبارت است از سیلان لاینقطع و نامنظم و پایان‌ناپذیر ذهن یک یا چند شخصیت.

در داستان سیّال ذهن، نویسنده به جای آن که به پیرامون و دنیای بیرونی آدم‌ها بپردازد و گستره و فراخنای داستان را بپروراند، بیش‌تر به ذهنیت و درون آدم‌ها می‌پردازد. بنابراین دامنه‌ی داستان محدودتر و تنگ‌تر می‌شود. آدم‌های داستان‌های سیّال ذهن، آدم‌های جدا شده از پیرامونند. در این گونه داستان‌ها به جای دیالوگ و گفت و شنید از تک گویی درونی استفاده می‌شود. بنابراین نویسنده باید در زمینه‌ی درون آدم‌ها و روان‌شناسی شخصیت‌ها، آگاهی‌های به نسبت خوبی داشته باشد در غیر این صورت موفق نمی‌شود آدم‌های داستانی‌اش را بیافریند.

هر چند اصطلاح «جریان سیّال ذهن» نخستین بار از سوی ویلیام جیمز، فیلسوف و روان‌شناس آمریکایی، در سال ۱۸۹۰ در کتاب اصول روان‌شناسی به کار رفته، اما در سال‌های بین ۱۹۱۵-۱۹۱۳ نویسندگانی مانند جیمز جویس، فاکنر، ویرجینیا وولف، پروست و بعدها سالینجر از این روش برای تراوش درونه‌ی آدم‌های داستانی‌شان بهره برده‌اند.

ویلیام فاکنر در رمان نامدار «خشم و هیاهو» با ساختن آدم خلی به نام «بنجی» این شیوه‌ی روایت را به کار گرفت و موفق هم شد.

در ایران هم نویسندگانی مانند هدایت در نوشتن رمان "بوف کور"، بهرام صادقی در نوشتن رمان "ملکوت" و هوشنگ گلشیری در "شازده احتجاب" از این زاویه‌ی روایت استفاده کرده‌اند.

از ویژگی‌های این نوع تک گویی (تک گویی درونی که مختص شخصیت‌های داستان‌های سیّال ذهن است) باید از موارد زیر نام برد.

الف. پریشان‌گویی شخصیت داستان.

ب. جمله‌های ناقص و بی سر و ته.

بنجی خله (شخصیت رمان خشم و هیاهو) در جایی از داستان می‌گوید:

«دستم را در آب گذاشتم؛ یخ!»

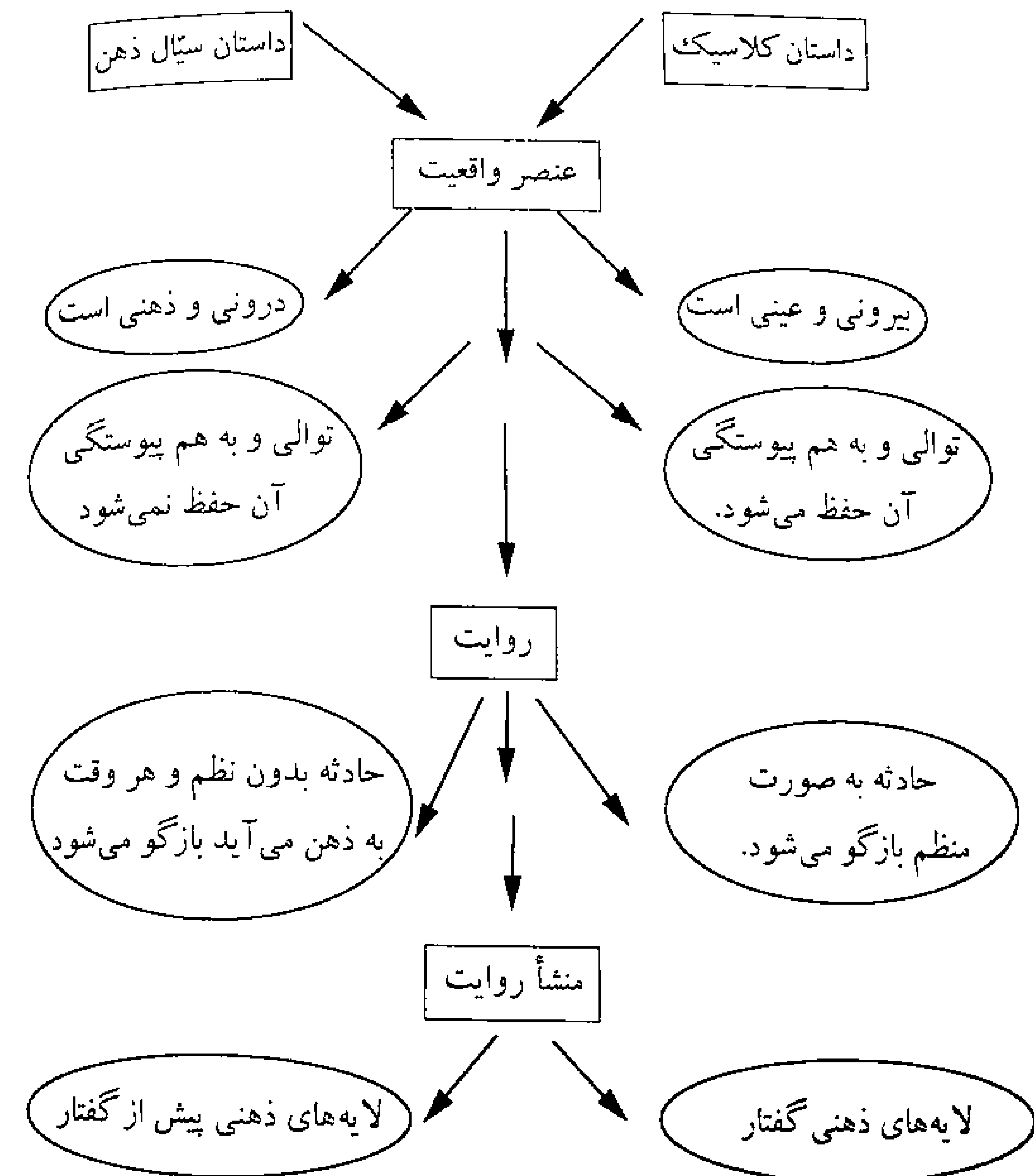
ج. جمله‌های تکراری، در همان جا می‌خوانیم:

«باران روی پشتم مثل گلوله‌ی سرد بود. حالا بهت مربوطه یا نه مربوطه یا نه، مربوطه یا نه»

د. جمله‌های نامربوط.

«می‌خواستم چنگ بزنم چشماتو بیرون بکشم. خدایا حتماً بوی گند می‌دیم. بهتره یه جوری خودمونو توی نهر بشوریم»

در این جا نموداری از داستان به شیوه‌ی سیّال ذهن و داستان کلاسیک را می‌آورم تا آن چه گفته شد (روایت شد)، نمایشی ارایه شود.



کارگاه شماره‌ی بیست و هشت:

الف) نمادهای داستان گیله مرد را پیدا کنید و در دفترچه‌تان بنویسید.

ب) به نظر شما، جمله‌ی «درختان کهن به جان یکدیگر افتاده بودند» در داستان گیله مرد، تمثیل چیست؟

ج) فهرستی از اساطیر ایرانی را که در شاهنامه وجود دارد تهیه کنید و در کلاس انشا، بخوانید.

د) داستان «آدم آهنی» تدهیوز را پیدا کنید و در جمع دوستان خود بخوانید. آن‌گاه هر یک سعی کنید فهرستی از نمادها، اسطوره‌ها، تمثیل‌ها و کهن الگوها در این داستان، تهیه نمایید.

ه) این تحقیق را در کلاس انشا برای همکلاسی‌هایتان بخوانید.

و) نظر معلم انشای‌تان را در این باره جویا شوید.

گام سیزدهم

☑ مکان

یکی از عناصرِ کاربردی در داستان‌نویسی، عنصر مکان است. برای «مکان» واژه‌هایی مانند «جا»، «محیط»، «زمین داستان» و حتی گاهی «جو»، «فضا» و «اتمسفر» نیز به کار می‌رود. با توجه به فرهنگ مترادف‌ها در زبان فارسی، همه‌ی واژه‌های بالا، گاهی به جای واژه‌ی «مکان» می‌نشینند و همان معنا و مفهومی را که «مکان» به ذهن متبادر می‌کند، می‌رسانند. اما در بررسی دقیق و علمی شاید واژه‌هایِ «جا» و «زمین» و حتی «محیط» با واژه‌ی «مکان» به معنای داستانی‌اش مترادف باشند، ولی واژه‌های گروه دوم (جو، فضا، اتمسفر) معنی دورتری دارند که در جای خود به توضیح دقیق‌تر آن می‌پردازم.

به طور کلی، هر چیز اعم از انسان، گیاه و جماد در جایی قرار گرفته‌اند، ظرفِ مکان، در برگیرنده‌ی همه‌ی چیزهایی است که در جهان واقعی وجود دارند. همان‌گونه که هیچ چیز خارج از محدوده‌ی مکان وجود ندارد، هیچ داستانی هم بدون مکان، وجود ندارد. حتی داستان‌های تخیلی و فانتاستیک هم در یک مکان، جریان دارند.

نویسنده‌ی داستان اگر بخواهد، جهان آسمانی و ماوراءالطبیعی را به تصویر بکشد و یا در داستان‌های علمی، تخیلی که ماجراهای داستان در کرات ناشناخته و زیرزمین و غارهای ترسناک می‌گذرد، ناگزیر باید مکانی ترسیم شود، در داستان‌های نمادین هم نویسنده باید مکانی را بیافریند تا ذهنیت دلخواهش در آن عینیت پیدا کند. فرض کنید نویسنده‌ای بخواهد «روحی» را به داستانش راه دهد. برای حضور «روح» در داستان، گورستان، جا و مکان خوبی است.

عنصرِ مکان، شکل‌های گوناگونی دارد.

۱. کره‌ی زمین؛

۲. کرات آسمانی؛

۳. کشور؛

۴. شهر؛

۵. روستا؛

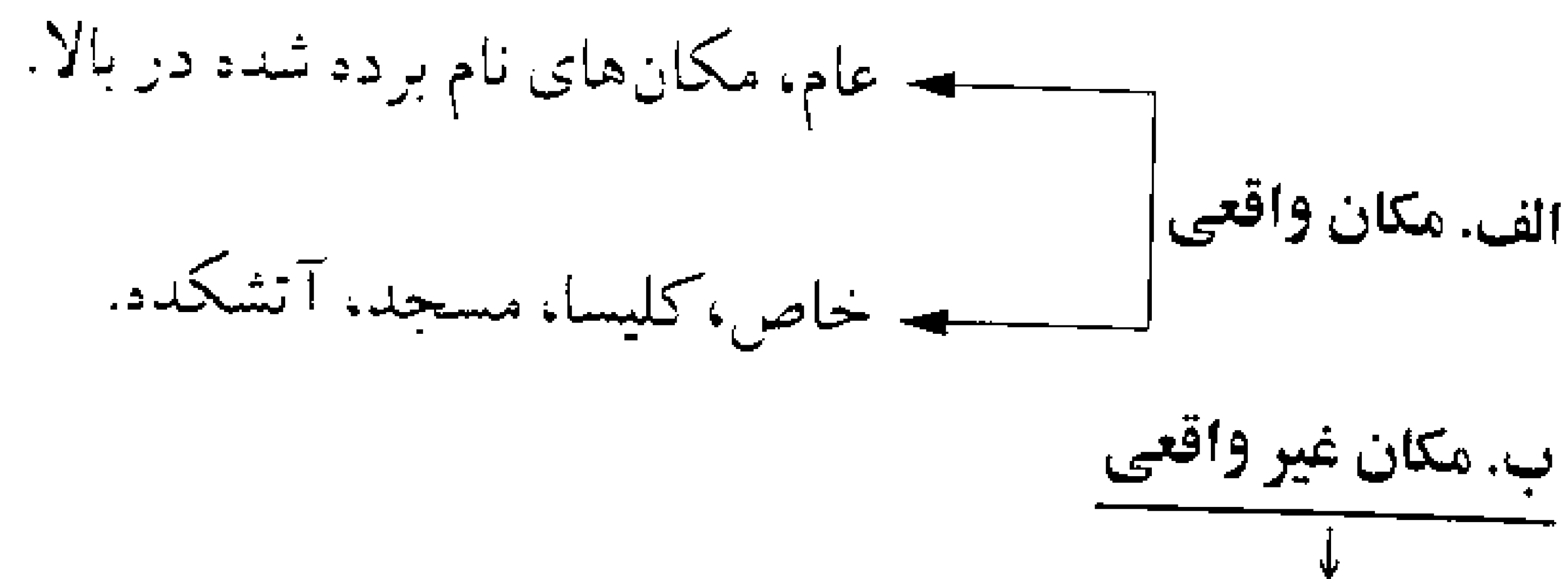
٦. محله؛

۷. خانه؛

۸. بیابان؛

۹. ....

مکان‌ها را از زاویه‌های دیگری هم می‌توان دسته‌بندی کرد:



این نوع مکان بیش‌تر در افسانه‌ها و قصه‌ها، کاربرد دارد.

مانند کوه قاف، کشور ماچین.

گاهی در داستان‌های طنز و یا نمادین، مکان‌هایی **غیرواقعی ولی باورپذیر** ترسیم می‌شود، مانند کشور جابلسا و... .

ج. مکان آرمانی مانند مدینه‌ی فاضله

د. مکان آیینی و باوری مانند بهشت و جهنم

ه. مکان بی مکان و ناآشنا مانند ناکجاآباد.

مکانِ داستانی با مکان **فیزیکی و واقعی تفاوت دارد. در داستان، می‌توان** مکان را همان‌گونه که لازم است، ساخت. **قسمت‌های اضافه را حذف کرد.** درست مانند عکاسی که می‌خواهد **منظره‌ای را در عکس خود جاودان سازد** او کادرش را طوری تنظیم می‌کند که **اشیای اضافی بیرون از کادر قرار**

بگیرند، اما در فضای واقعی و فیزیکی، آدمی مجبور به مشاهده‌ی تمامی مکان است. حذف زواید در مکان واقعی، معمولاً غیرممکن است.

● **تفاوت فضا یا جو با مکان چیست؟**

همان طور که گفته شد، مکان، زمینه‌ی مادی و قابل مشاهده‌ی داستان است، ولی فضا (Atmospher)، روح یا حال و هوایی (mood) است که بر محیط داستان حاکم است. فضا، جنبه‌ی حسی دارد. اگر مکان را جسم فرض کنیم، فضا، روح آن است. هم چنین می‌توان مکان را به گل و فضا را به بوی عطر تشبیه کرد.

عنصر مکان، به عنوان یک ابزار در داستان‌نویسی، کاربرد بیش‌تری دارد تا در فیلم‌نامه‌نویسی و نمایش‌نامه‌نویسی و اصولاً هنرهای نمایشی.

مثلاً یک دوربین فیلم‌برداری در سینما نمی‌تواند به هر جایی سر بکشد و مکان‌های زیادی را به تصویر بکشد. دوربین فیلمبرداری در ثبت مکان‌ها، محدودیت دارد. در تئاتر، محدودیت مکان بیش‌تر است. با تغییر صحنه، مکان هم عوض می‌شود. در یک تئاتر می‌توان این کار را کرد، اما باز هم تا حدی اما دست نویسنده در به کارگیری عنصر مکان، بازتر است. داستان‌نویس نباید از این عنصر و قدرت بی انتها و تمام نشدنی آن سوء استفاده کند و خواننده‌ی خود را به مکان‌های گوناگون ببرد.

نویسندگان بزرگ، در خلق و نمایش مکان داستانی و باورپذیر، به واقعیت‌های بیرونی و واقعاً موجود، مراجعه کرده‌اند. هدایت برای شروع داستان ماندگار «داش آکل» که در آن دو آدم (یکی لوطی و دیگری لات) با پیشینه و شناسنامه‌ی شخصیتی در مقابل یک دیگر می‌ایستند و مردم با داشتن کم‌ترین نقش، فقط ناظر بی طرف بوده و برای داش آکل گریه می‌کنند، از یک قهوه‌خانه‌ی قدیمی که پاتوق داش آکل (لوطی سرشناس شیراز) بوده، استفاده می‌کند.

«همه‌ی اهل شیراز می‌دانستند که داش آکل و کاکارستم سایه‌ی یک دیگر را با تیر می‌زدند. یک روز داش آکل روی سکوی قهوه خانه رومیل چندک زده بود. همان جا که پاتوق قدیمی‌اش بود. قفس کرکی که رویش شمه سرخ کشیده بود، پهلویش گذاشته بود و با سرانگشتش یخ را دور کاسه‌ی ... می‌گرداند...»

در همین قطعه‌ی کوتاه و آغازین داستان چند نکته به چشم می‌خورد.

۱. مکان عمومی داستان در شیراز است.

۲. مکان خصوصی در یک قهوه‌خانه‌ی قدیمی است.

۳. مکان ریزتر و دقیق‌تر (نشستگاهِ داش آکل)، سکوی ... ست در قهوه‌خانه.

۴. پیش آگاه‌سازی و دخالت گسترده‌ی نویسنده در رابطه‌ی بین دو نفر (داش آکل و کاکارستم) در آغاز داستان و نیز وجود قفس پرنده و گرداندن یخ با انگشت دور کاسه‌ی یخ و...

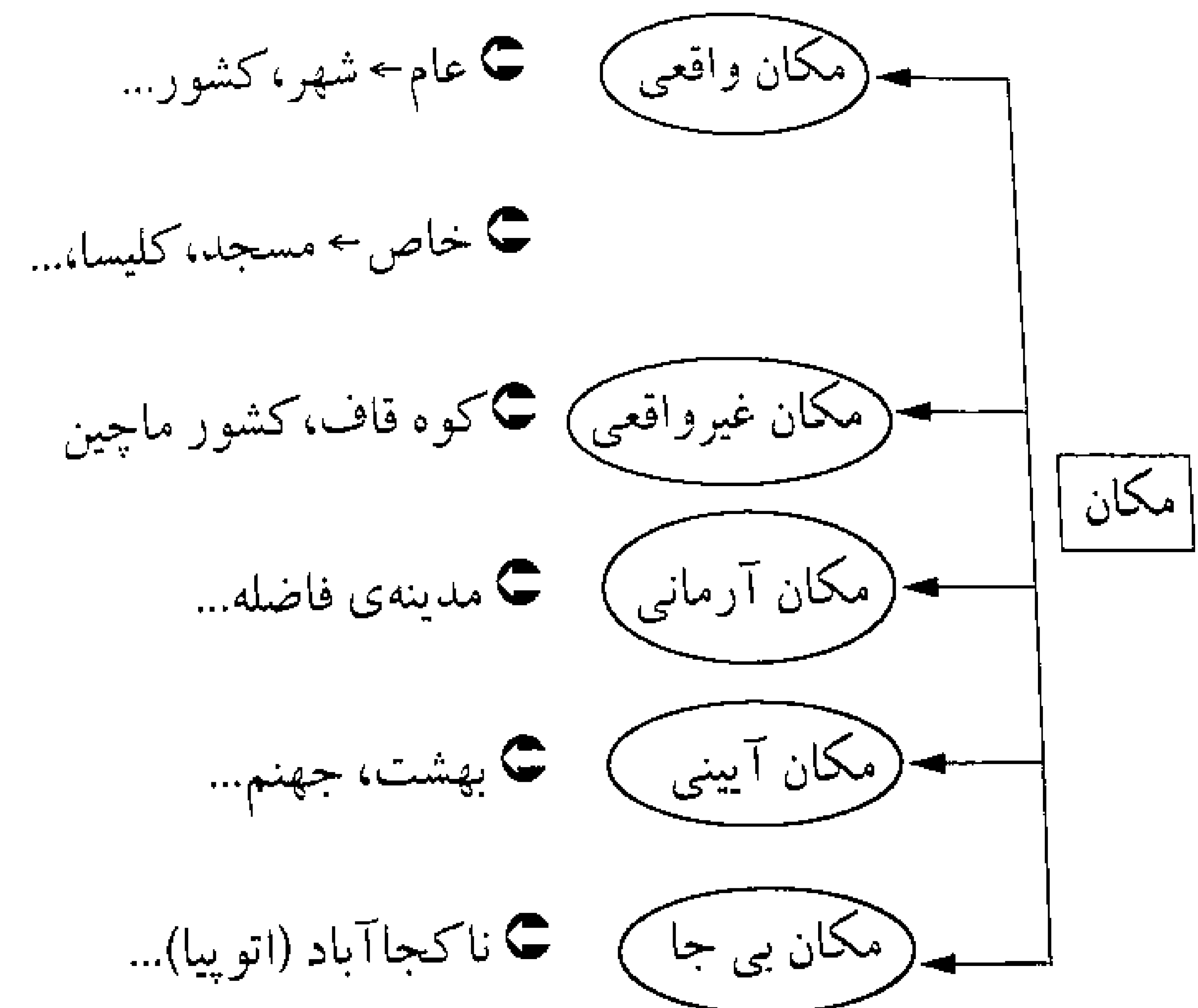
فضا و حس و حالِ داستان را ترسیم و به خواننده منتقل کرده است.

به گونه‌ای که هر خواننده‌ای بدون حضور در آن مکان، خود را در آن جا حس می‌کند. گاهی قید نام یک مکان خاص، داستان را از عمومیت بیرون می‌آورد و رنگ و بوی اقلیمی و جغرافیایی به آن می‌بخشد بومی نویسان و داستان‌نویسان اقلیمی نویس، علاوه بر آوردن واژه‌های محلی در گفت‌وگوهای اشخاص داستان، با ذکر نام یک منطقه یا یک شهر و روستا و یا حتی با ذکر نام یک خیابان، مکان داستان را مشخص می‌کنند و خواننده را وا می‌دارند تا با مکانی معین و از پیش معلوم شده، ماجراهای داستان را پیگیری نمایند. این کار، اگر چه به واقع نمایی و باورپذیری داستان کمک می‌کند، اما ماجرا را در چهارچوب تنگ جغرافیایی محدود می‌کند.

مکان، فضا و به دنبال آن زمان، از عناصر به ظاهر ساده و عادی، ولی در نوشتن داستان از اهمیت و ویژگی خاصی برخوردارند. نویسندگان بزرگ در داستان‌های‌شان بیش‌ترین توجه را به این عناصر کرده‌اند.

یکی از مشکلات داستان نویسان تازه کار و جوان، بی توجهی به این عناصر است. آن‌ها به مکان فقط به چشم یک مکان و جا نگاه می‌کنند و از

این نکته غافل‌اند که جا و مکان، ظرفی است که مظروف داستان (درونمایه و بقیه‌ی عناصر داستان) در آن قرار می‌گیرند.



☑ کاربردهای عنصر مکان

عنصر مکان، کاربردهای فراوانی در داستان دارد که در این جا به چند مورد آن اشاره می‌شود:

۱. واقع‌نمایی (راست‌وارگی)

داستان واقعی با داستان واقع‌نما (واقعی نما) فرق دارد. داستان واقعی (هر چند که وجود ندارد) اصطلاحاً به داستانی گفته می‌شود که حوادث آن بر مبنای واقعیت باشد و یا آدم‌هایش در جهان بیرون از داستان حضور فیزیکی و موقعیت واقعی داشته باشند. برای پرهیز از عکس‌برداری و مستندسازی آدم‌ها و رویدادها و جنبه‌ی هنری بخشیدن به اثر، همواره سفارش می‌شود که داستان‌نویس از نیروی خیال در پرورش حوادث و شخصیت‌ها استفاده کند. بنابراین اگر داستان چنان واقعی باشد که با بیرون و جهان واقعی مو نزند، داستان نیست، بلکه یک گزارش مستند محسوب می‌شود. حتماً شنیده‌اید که می‌گویند:

«داستان‌نویسان، دروغگویان بزرگی هستند».

در این گزاره، دروغ به معنای سخن ناراست و غیرواقع به‌کار نرفته، بلکه منظور آن است که داستان‌نویس می‌کوشد و باید رویدادی غیرواقعی و آدمی غریب (ناآشنا) و رفتاری محیرالعقول را چنان نشان دهد که از هر راستی، راست‌تر جلوه کند. همان واقع‌نمایی است.

گاهی در متن‌های آموزشی به واقع‌نمایی، حقیقت مانندی و یا راست‌وارگی هم می‌گویند.

عنصر مکان، واقع‌نمایی داستان را در ذهن خواننده پُر رنگ می‌کند و جریان داستان را طبیعی و باور کردنی نشان می‌دهد.

واقع نمایی به این معنا نیست که ماجرای داستان حتماً باید طبیعی و واقعی باشد و یا این که داستان به شیوه‌ی واقع گرایی (رئالیسم) نوشته شود. بلکه حتی در داستان‌های خیالی و فراواقع‌گرا (سوررئالیسم) باید محیطی وجود داشته باشد که آدم‌ها در آن حضور یابند و رفتار و کنش‌های داستانی در آن عرضه شود. این محیط باید به‌گونه‌ای باشد که خواننده، فضا و مکان خیالی و غریب داستان را حس و لمس کند و به نوعی در آن قدم بگذارد.

عنصر مکان اگر نتواند در عمق فکر و اندیشه در داستان کمک کند و یا به آدم‌های داستان جان ببخشد، دست کم می‌تواند فضای داستان را طبیعی جلوه دهد و همین ویژگی به تنهایی کافی است تا این عنصر داستانی را بشناسیم و بجا و در جای مناسب به‌کار ببریم.

۲. پرهیز از مستقیم‌گویی

مستقیم‌گویی، یکی از آفت‌های داستان است. **مستقیم‌گویی، نشانه‌ی** دخالت آشکار نویسنده است. داستان‌نویسی **که همه‌ی حرف‌ها را از زبان** خود و به طور مستقیم بیان می‌کند، **به نقش ابزارها و عناصر داستانی، اعتقاد**

ندارد. چنین نویسنده‌ای را می‌توان به مدیری تشبیه کرد که همه‌ی کارها را خودش انجام می‌دهد و همه‌ی بارها را خود بر دوش می‌کشد. هم چنان که چنین مدیری به تقسیم کار و شرح وظایف همکارانش اعتقادی ندارد، چنین نویسنده‌ای هم حیفش می‌آید همه‌ی حرف‌ها را خودش نزند و همه‌ی کارها را به دست خود انجام ندهد. نوعی حسادت یا خودمحوری در این آدم (مدیر یا نویسنده) دیده می‌شود.

داستان‌نویس باید کار اطلاع رسانی در داستان را بین عناصر تقسیم کند تا خودش فرصت اندیشیدن و اجرای قوی داشته باشد. در نظر آورید که اگر مدیر یا رئیس اداره‌ای (حتی سرپرست خانواده‌ای) بخواهد همه‌ی کارها را به تنهایی انجام دهد، چه اتفاقی می‌افتد؟

۱. به کارکنان و اعضای خانواده بی اعتنایی می‌شود. در اثر این بی اعتنایی، بقیه منفعل و بی کار می‌شوند.

۲. مدیر یا رییس اداره، به اقتداری کاذب می‌رسد.

۳. سازمان یا خانواده قائم به ذات شخص می‌شود و از پویایی و دینامیسم می‌افتد.

۴. آدم همه کاره، در اصل هیچ کاره است.

یکی از هدف‌های داستان، انتقال حس به خواننده است. معمولاً نویسنده‌ای که بخواهد به تنهایی و بدون کمک از عناصر و ابزارهای مناسب داستانی به انتقال حس دست یابد، حسی خام و یک سویه را بیان می‌کند. انتقال نمی‌دهد. به شعارنویسی می‌رسد. برای همین است که در بعضی از داستان‌ها نویسنده به جای آن که حس و عواطف را به خواننده منتقل کند، فقط خودش دستخوش احساسات و عواطف می‌شود و چون بیان شخصی و روایی است، تأثیر از دایره‌ی شخص نویسنده بیرون نمی‌رود و خود نویسنده را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این جاست که جنبه‌های شعار رخ می‌نماید.

۳. شخصیت‌پردازی

آیا عنصر مکان در نمایش شخصیت یا تیپ داستان نقش دارد؟

آیا مکان (محیط خانه، مدرسه، کار و...) در پرورش و شکل‌گیری شخصیت آدم‌ها مؤثر است؟

در این که محیط و مکان در تشکیل و تکمیل شخصیت و درونه‌ی آدم‌ها نقشی اساسی و کارکردی دارد، شکی نیست. همین قاعده در جهان داستان هم صادق است. داستان‌نویس نیز در جهان داستان هم از این قاعده‌ی عمومی پیروی می‌کند.

داستان‌نویس برای نشان دادن شخصیت داستان، می‌تواند فضای خانه‌ای را ترسیم و تصویر کند. چیدمان درون خانه‌ای را نشان می‌دهد و از این طریق از روایت مستقیم خود درباره‌ی کاراکتر دوری می‌کند.

داستان‌نویس می‌خواهد آدمی را نشان دهد که شیفته‌ی مطالعه است. اگر شغل این آدم را کتاب‌دار یک کتاب‌خانه انتخاب کند، علاقه‌ی او به مطالعه خیلی طبیعی خواهد بود. چرا که چنین آدمی در آن مکان ساکت و پر از کتاب سرگرمی دیگری نمی‌تواند داشته باشد و در صورت کتاب خواندن، کار مهمی از او سر نمی‌زند، اما اگر این آدم عاشق کتاب خواندن، نگهبان یک استادیوم ورزشی شلوغ باشد، رفتار او بیانگر عشق عمیق به مطالعه است.

۴. پایداری و ناپایداری شرایط

زن یا مردی را فرض کنید که پنجاه، شصت سال در یک روستا زندگی کرده‌اند و از طرفی زن یا مردی به مدت یک یا دو سال در روستا زندگی کرده‌اند، مکان همیشگی در مورد زن و مرد نخست تأثیر بیش‌تری در شکل‌گیری رفتار و فرهنگ آن‌ها خواهد داشت و در زن و مرد مثال دوم این تأثیر بسیار کم و در صورت بیان شدن مصنوعی خواهد بود.

۵. هماهنگی مکان و فضا با حس داستان

داستان‌نویس می‌کوشد طبیعت بیرونی را با فضای داستان **هم جهت و هم** سو کند. در داستان (فیلم) "مادر" اثر گورکی، **در صحنه‌هایی که کنش‌های** آدم‌ها و کارگران خشمگین و اعتصابی اوج می‌گیرد **و وارد مرحله‌ی تعیین** کننده می‌شود، دوربین آسمانی را نشان **می‌دهد که ابرهای تیره و تار با وزش**

باد در هم پیچ می‌خورند و هنگامی که حرکت مردم فرو می‌نشیند، نه باد می‌وزد و نه ابر کلاله‌ای در آسمان دیده می‌شود.

در داستان "گیله مرد"، مکان و فضا با موقعیت مرد (گیله مرد) و حادثه، هماهنگی و هم‌سنگی لازم را دارد. داستان، این گونه آغاز می‌شود.

«باران هنگامه کرده بود. باد چنگ می‌انداخت و می‌خواست زمین را از جا بکند. درختان کهن به جان یک دیگر افتاده بود. از جنگل صدای شیون زني که زجر می‌کشید، می‌آمد. غرش باد آوازهای خاموشی را افسارگسیخته کرده بود. رشته‌های باران آسمان تیره را به زمین گل آلود می‌دوخت. نهرها طغیان کرده و آب‌ها از هر طرف جاری بود» این در حالی است که امنیه‌ها، گیله مرد را دست بسته و تحت‌الحفظ به طرف شهر می‌برند. این فضا و مکان در پرداخت ماجرا و شخصیت آدم‌های داستان (درخت‌های کهن. نهرها. غرش باد. و...) موفق عمل کرده‌اند.

کارگاه شماره‌ی بیست و نه:

الف) مکان‌های یاد شده در داستان داش آکل را در دفترچه خودتان یادداشت کنید.

ب) به نظر شما نویسنده، این مکان‌ها را با چه ابزاری در داستان، نشان داده است؟ بنویسید.

ج) در داستانِ «قصه‌ی عینکم» نوشته‌ی رسول پرویزی از چه مکان‌هایی نام برده شده است؟

د) در داستان کوتاهِ «قفس» نوشته‌ی صادق چوبک مکان اصلی را با بیان خودتان، توصیف کنید.

گام چهاردهم

☑ زمان

آدمی و همه‌ی هستی و موجودات، همان گونه که در چهارچوب مکان محاصره شده‌اند، در محاصره‌ی عنصر و بُعد زمان قرار دارند.

هر موجودی، زمانی به وجود آمده، رشد کرده و در زمانی هم از بین رفته است. دانشمندان در مورد ماده می‌گویند که از بین نمی‌رود، بلکه از شکلی به شکل دیگر در می‌آید. در مورد موجودات زنده با تجربه‌ای که در دست است می‌توان مراحل و مقاطع زمانی را مشاهده کرد.

آدمی روزی زاده می‌شود، رشد می‌کند، کودکی، نوجوانی، جوانی، میان‌سالی و پیری را پشت سر می‌گذارد و سرانجام شکل زیستی خود را در دنیا از دست می‌دهد.

فاصله‌ی میان زادن و مردن را عمر و زمان زندگی می‌نامیم. بعد زمانی و عنصر وقت و زمان در داستان هم نقش دارد. هیچ داستانی نیست که زمان نداشته باشد. بحث زمان در داستان به حدی مهم است که اکثر نویسندگان متون آموزشی داستان، از آن یاد کرده‌اند.

«مورگان فورستر» در صفحه‌های ۳۶ و ۳۸ کتاب "جنبه‌های رمان" درباره‌ی زمان می‌نویسد:

«داستان، نقل وقایع است به ترتیب توالی زمان، در مثل، ناهار پس از صبحانه (چاشت) و سه‌شنبه پس از دوشنبه و تباهی پس از مرگ می‌آید... رمان‌نویس هرگز نمی‌تواند وجود زمان را در بافت رمان خویش نادیده بگیرد».

اساساً یکی از تفاوت‌های قالب داستان با قالب‌های دیگر **از جمله نقاشی،** مجسمه‌سازی و هنرهای تجسمی در این است که داستان، **حرکت دارد و** حرکت در بستر زمان معنا پیدا می‌کند، **اما در هنرهای تجسمی که تصویری** ایستا از یک شیء یا مکان هستند، **عنصر زمان نقشی ندارد.**

انواع زمان داستانی

زمان‌تاریخی	زمان‌تقویمی	زمان‌ساعتی	زمان‌دستورزبانی	زمان‌آیینی
قرن بیستم قرن‌چهارم قبل از میلاد	تابستان دیروز	ساعت ۵ عصر	گذشته، حال، آینده	ازل ابد

در قصه‌ها و افسانه‌ها همان طور که به مکان معلومی اشاره نمی‌شود، زمان مشخصی نیز قید نمی‌شود.

آیا عنصر زمان همان‌گونه که در جهان واقعی و زندگی روزمره مورداستفاده قرار می‌گیرد، در جهان داستانی هم کاربرد دارد؟

در مورد مکان نوشتیم که داستان‌نویس می‌تواند بنا به مقتضیات موجود، بخش‌هایی از مکان را حذف کند. داستان‌نویس هم‌چنین می‌تواند و باید فرازهایی از زمان را از داستان حذف نماید و یا به آن بیفزاید. به این صورت که آن محدوده‌ی زمانی که به‌کار داستان نمی‌آید، تلخیص می‌شود، زمان در هم فشرده می‌شود. چنان که نوشته می‌شود:

«دکتر حسابی دوران ابتدایی را در دبستان... درس خواند» در جمله‌ی بالا، تمام سال‌های تحصیلی دوران دبستان که کم‌تر از ۵ سال نیست، در هم فشرده شده است.

گاهی داستان‌نویس محدوده زمانی را که نقشی تعیین کننده در رویداد دارد، بدون کم و کاست به‌کار می‌برد. حتی گاهی این نیاز احساس می‌شود که نویسنده یک محدوده‌ی زمانی کوتاه را طولانی جلوه دهد. آن را کش بدهد و بزرگ کند.

به بیانی دیگر یک لحظه‌ی خاص را طوری پرداخت کند که خیلی طولانی‌تر از یک لحظه به نظر آید. زمان داستانی حرکتی شبیه بدن مار دارد. آکاردئونی است. در جایی فشرده می‌شود و در جایی دیگر کشیده و دراز.

«فورستر» در صفحه‌های ۳۷ و ۳۸ کتاب "جنبه‌های زمان" می‌نویسد: «زندگی روزمره در اصل هر چه باشد، از دو زندگی تشکیل شده است. زندگی در قالب زمان و زندگی در قالب ارزش‌ها و رفتار ما نیز مبین تابعیتی است دوگانه. «او را فقط به مدت پنج دقیقه دیدم، اما می‌ارزید. این تابعیت دوگانه را در این یک جمله می‌بینید. آن چه داستان می‌کند این است که زندگی را در قالب «زمان» نقل می‌کند.»

● کاربردهای عنصر زمان در داستان

۱. واقع‌نمایی.

۲. پرهیز از بیان مستقیم.

۳. شخصیت‌پردازی.

۴. پایداری و ناپایداری شرایط.

۵. هماهنگی با حس داستان.

آیا داستان، نقل وقایعی به ترتیب توالی زمان است؟

این تعریف، یک تعریف کلی و کلاسیک به شمار می‌رود. کلی از این نظر که وارد جزییات عناصر داستانی نمی‌شود و کلاسیک از این حیث که این تعریف در همه‌ی زمان‌ها و همه‌ی داستان‌ها صادق نیست. شاید هنگامی این تعریف درست بود که داستان‌ها از پیرنگی خطی و مستقیم‌الخط پیروی می‌کرده‌اند، یعنی رویدادها به ترتیب زمان وقوع در طول یک دیگر قرار داشته‌اند. به عنوان مثال حادثه‌ی «الف» در آغاز داستان به وقوع می‌پیوست و پس از آن حادثه‌ی «ب» و سپس حادثه‌ی «ج» و الی آخر.

اما سال‌ها پس از ارایه‌ی این تعریف، داستان‌هایی نوشته شده‌اند که این ترتیب و توالی (پشت سر هم قرار گرفتن رویدادها) زمانی را رعایت

نکرده‌اند.

داستان‌نویسانی پیدا شده‌اند که ترتیب و توالی زمانی را بر هم زده‌اند.

شیوه‌ی عملی و کاربردی آن، شگرد بازگشت به عقب یا به قول سینمایی‌ها «فلاش بک» است.

نقطه‌ی روبه‌روی این شگرد، پیشروی به سوی آینده و پیشگویی است. امروزه در ژانر داستان‌های علمی، تخیلی، داستان‌نویس از زمانی نیامده یاد می‌کند. مثلاً در سال ۲۰۰۱ میلادی داستانی می‌نویسد که حادثه‌ی داستانی در ۲۵۰۰ میلادی اتفاق می‌افتد.

برداشت‌های «ازلی» و «ابدی» از کمیّت‌های فیزیکی زمان هستند که همواره در ذهن بشر بوده‌اند و بیش‌تر رنگ و بوی کیفی دارند تا کمّی. رفت و برگشت‌های زمانی، ابزارهایی هستند که داستان‌نویس به وسیله‌ی آن از سوژه‌های کهنه ساختارهای نو می‌سازد.

در داستان‌های پلیسی (اکثراً) حادثه‌ای در زمان حال به وقوع می‌پیوندد، اما نویسنده برای نشان دادن چگونگی، چرایی واقعه، به گذشته بر می‌گردد و ماجرا را دنبال می‌کند.

برای رفت و برگشت‌های زمانی در داستان باید دلیل موجه و منطق باورپذیر وجود داشته باشد. داستان‌نویس نمی‌تواند بدون مقدمه ناگهان از زمان حال به گذشته و یا از گذشته به حال و آینده برود. یکی از محمل‌های این تغییر زمانی، تغییر فضاست. از نظر ساختار بیرونی و شکلی می‌توان از فصل‌گذاری استفاده کرد.

از همه گذشته، عنصر زمان پیش از نوشتن داستان و اجرای متن هم نقش دارد. در مبحث سوژه‌یابی نوشتم که هنرمند و داستان‌نویس با قرارگرفتن در مکان و زمان خاص به مایه‌ی داستانی دست می‌یابد. به عنوان مثال اگر شما در یک شب زمستانی، ساعت ۲ بامداد به حیاط مدرسه‌ای قدم بگذارید که سکوت و برف همه جایش را فراگرفته، چه چیزی در ذهن‌تان نقش می‌بندد؟ اگر در همین زمان وارد یک گورستان متروک شوید، چه؟

می‌دانید که این زمان خاص آدم را تحت تأثیر قرار می‌دهد و درونمایه‌هایی مانند سکوت، مرگ، ایستایی را در ذهن هنرمند بیدار می‌کند.

☑ مسایل مربوط به زمان

۱. فشرده ساختن زمان

پیش از این بارها درباره تلخیص سخن به میان آمده است. تلخیص یکی از ابزارهای روایت و بیان داستان به شمار می‌رود. وقتی فردوسی می‌گوید:

بسی رنج بردم در این سال سی — عجم زنده کردم بدین پارسی

تمام رنج‌هایش را در مدت سی سال بیان کرده است. او رنج‌هایش را در تک تک سال‌ها (مثلاً از سال اول تا سال سی‌ام) بر نشمرده است و یا وقتی گفته می‌شود: «از اصفهان تا شیراز را پیاده رفت» مسیر و مکان را فشرده و تلخیص کرده‌ایم.

الف: تلخیص در مکان

«ساعت چهار از مدرسه بیرون آمد و یکراست به کافه «اوروب» رفت و برخلاف همیشه که چایی یا شیر قهوه می‌خورد، دستور داد که برایش دو تا تخم مرغ نیمرو و یک نان سفید و یک چایی بیاورند[1].

در این روایت اگر مدرسه را نقطه‌ی الف و کافه را نقطه‌ی ج نام‌گذاری کنیم، مکان‌های زیاد دیگری هم وجود دارند که به کار نویسنده نمی‌آیند؛ بنابراین حذف می‌شوند و مکان‌ها در هم فشرده می‌شوند.

ب. تلخیص در زمان

«پسرک یک هفته در خانه ماند و در تب سوخت. حالش که جا آمد، همان طور که در رخت‌خواب درازکشیده بود، مشق‌هایش را نوشت و همین

---

۱. علوی، بزرگ، گیله مرد، ص ۱۸۶.

که کارش تمام شد، پیش استاد رفت و مشق‌ها را به او نشان داد...»[1].

در این عبارت داستان‌نویس نیازی نمی‌بیند که بنویسد پسرک در روز اول هفته چه کار کرد، در روز دوم چه کار و هر روز در کدام ساعت کدام کار را انجام داد. خواننده هم نیازی به دانستن ریزکاری‌های پسرک ندارد. نکته‌ی جالب دراین عبارت، تلخیص مکانی است. آن‌جا که می‌نویسد:

«همین که کارش تمام شد، پیش استاد رفت.» نویسنده فاصله‌ی خانه‌ی پسرک تا خانه‌ی استاد را در هم فشرده است.

۲. تغییر دادن مسیر زمان

نویسنده‌ی داستان برای صرفه‌جویی در زمان، آن را فشرده می‌سازد. اما برای قرار گرفتن در زمانی که از دست رفته و یا زمانی که هنوز نیامده از روش‌ها و شگردهایی استفاده می‌کند.

● شگرد نخست: بازگشت به گذشته

نام دیگر این شیوه فلاش بک (Flash Back) است که در اصل اصطلاحی سینمایی است. در این روش، داستان‌نویس برای نشان دادن حوادثی که در زندگی شخصیت داستانش نقش داشته و درگذشته اتفاق افتاده، روایت متن را متوقف می‌کند و به گذشته می‌رود و خواننده را با گذشته آن شخصیت آشنا می‌کند.

برای شروع و ورود به قطعه‌ای از روایت که درگذشته اتفاق افتاده **معمولاً از عبارت‌هایی مانند: «یادش آمد» «یاد آن روز افتاد» و «از ذهنش گذشت» استفاده می‌کنند و گاهی هم بدون ذکر این عبارت‌ها و تنها با تغییر زمان دستوری فعل‌ها وارد گذشته می‌شوند. نمونه‌های این شگرد در متون داستان‌های فارسی فراوان است.**

«نه آقا دلم می‌سوزه. بد جوری مرد. خیلی بدجوری مرد. وقتی چونه

۱. درویشیان - علی اشرف، درشتی، ص ۳۱۵.

می‌انداخت، چشمانش را دوخته بود به چشم‌های من. مثل اینکه عجز و لابه می‌کرد که بچه مو به تو سپردم. هجده سال پیش بود...»[1].

● شگرد دوم: جهش به آینده

تغییر دادن مسیر زمان فقط به فلاش بک ختم نمی‌شود. گاهی داستان‌نویس در زمان حال روایت می‌کند، اما ناگهان جهشی چند ساله به آینده می‌کند. نویسنده با این کار، ظرف زمان را گسترش می‌دهد و حس نیرومندی نیز به داستانش می‌بخشد:

«سال‌ها از پی هم گذشتند و پسرها بزرگ‌تر شدند. اتفاقات زیادی برای آن‌ها افتاد و صورت مادرشان هم آن صورت که آن‌ها هرگز زیاد دوست نداشتند، برای همیشه از خاطرشان محو شد.»[2]

جهش به آینده که شگردی سینمایی است، در اصطلاح سینمایی‌ها فلاش فوروارد (Flash Forward) نامیده می‌شود. حوادث بعضی از داستان‌ها که جنبه‌های تخیلی قوی دارند و در عین حال علمی اند، در زمان آینده اتفاق می‌افتند. داستان‌های ژول‌ورن، ایزاک آسیموف، ری برادبری، ارتورسی کلارک، فرانک هربرت و... از این گونه‌اند. در این داستان‌ها، تخیلی بسیار قوی اما نزدیک با علم و فناوری (تکنولوژی) وجود دارد. این تخیل‌ها، ممکن‌الوقوع هستند. در بسیاری از این داستان‌ها، کل ماجرا در زمان آینده به وقوع می‌پیوندد.

۱. علوی، بزرگ، گیله مرد، ص ۲۱۴.
۲. ناتالیا گیز نیبُورگ، استادان داستان، ص ۲۲۴.

۳. دقت در گزینش زمان

زمان یک کمیت فیزیکی است که اعتباری و قراردادی است؛ یعنی بشر آن را برای نظم دادن به فعالیت‌های خود تعیین کرده است. مثلاً روز را برای کار و فعالیت و شب را برای استراحت در نظر گرفته است.

اگر داستان‌نویس، مردی را نشان بدهد که شب‌ها می‌خوابد و روزها به سر کار می‌رود، رفتاری طبیعی و معمولی و عادی را بیان کرده است. اما اگر داستان‌نویس، شخصیتی را برای داستانش انتخاب کند که روزها می‌خوابد، این کار، خلاف عادت همگان و مغایر با رسم عمومی است.

بنابراین این ناآشنایی تأکیدی و عمدی جلوه می‌کند. از این شگفتی و ناآشنایی بر می‌آید که این مرد یا شب‌ها کار می‌کند (شب کاری باز دو نوع است: یا نگهبان جایی است یا در شیفت شب کارخانه یا اداره‌ای کار می‌کند و یا خدای ناکرده، دزد و «شب‌رو» است و یا حادثه‌ای رخ داده که شب گذشته نتوانسته است بخوابد.

«در حدود ساعت ده، یک شب تیره در ماه سپتامبر، تنها پسر دکتر کریلوف، طبیب دولتی، که نامش آندره و شش ساله بود از دیفتری مرد.

درست همان موقع که زن دکتر در برابر بچه‌ی مرده‌اش به زانو در آمد و اولین حمله نومیدی بر او تاختن گرفت، صدای زنگ در سرسرای عمارت به شدت طنین انداخت.[1]»

جریان از این قرار است که مرد ثروتمندی با درشکه به در خانه‌ی دکتر کریلوف (دکتر فقیر) آمده تا او را بالای سر زن مریضش ببرد. چخوف این واقعه را برای تهییج در ساعت ده شب پردازش کرده. اگر این حادثه در وسط روز اتفاق می‌افتاده، آیا این تأثیر را داشت؟ اگر پسر دکتر کریلوف نمرده بود آیا غریبگی و شگفتی داستان تا این اندازه افزایش می‌یافت. اگر پسر دکتر کریلوف نمرده بود و مرد ثروتمند هم در ساعت ده روز به سراغ دکتر می‌آمد

۱. چخوف، دشمنان، صص ۵۱-۵۰.

تا او را به بالین زن بیمارش ببرد، رفتاری طبیعی در موقعیتی طبیعی و مرسوم، روایت می‌شد که تکان دهندگی و اهمیت لازم را نداشت.

کارگاه شماره‌ی سی:

الف) در داستان «گردن‌بند» با چه زمان‌هایی روبه‌رو هستیم؟ بنویسید.

ب) در داستان «کور و برادرانش» از کتاب دیوار حوادث داستان در چه زمان‌هایی اتفاق افتاده است هر کدام را مشخص کنید.

ج) چگونه در یک داستان، به زمان گذشته می‌رویم؟

د) یکی از سوژه‌هایتان را به صورت داستان بنویسید سپس زمان آن را تغییر دهید. تغییرات متن جدید خود را یادداشت نمایید.

ه) استفاده از عنصر زمان چه تأثیری در کار داستان‌نویس خواهد داشت؟

گام پانزدهم

☑ لحن

در گفت و گوهای روزانه، گاهی می‌شنویم که:

ـ این چه لحنی است که با من صحبت می‌کنی؟

ـ تا مرا دید لحن‌اش را عوض کرد.

ـ لحن آوازش به دل آدم می‌نشیند.

مرغ خوش‌الحان در شعرها، فراوان به کار رفته است. با توجه به جمله‌های بالا می‌توان لحن را از لحاظ لغوی معنا کرد. لحن یعنی آهنگ خواندن یا طرز بیان، لحن در زبان انگلیسی Tone خوانده می‌شود. در فرهنگ لغت آکسفورد آمده است:

Tone = how something sounds: I knew he was angry by The Tone of his voice.

و در فرهنگ انگلیسی نشر نو می‌خوانیم:

موسیقی، آهنگ: انواع زیر و بمی یک واژه یا هجا، نواخت = Tone.

فرهنگ فارسی معین، لحن را این گونه معنی می‌کند:

«آواز و نغمه و در اصطلاح موسیقی، مجموعه صداهایی که با زیر و بمی خاص و ترتیبی مشخص در دنبال یک دیگر قرار گرفته باشند».

و فرهنگ فارسی عمید هم لحن را به معنی آواز و آهنگ آورده است.

آدم‌ها در طرز بیان و آهنگ گفتار خود، متفاوت‌اند. بعضی از آدم‌ها، غمگین حرف می‌زنند. بعضی‌ها شاد. بعضی‌ها جدی، بعضی‌ها شوخی‌وار و طنزآمیز و بعضی‌ها مهرآمیز و ملایم، بعضی‌ها خشن و تند حرف می‌زنند. لحن آمرانه (دستوری) و لحن پیشنهادی و معمولی هم وجود دارد. پس **لحن، آهنگ بیان شاعر و نویسنده است. داستان‌نویس بنا به دورنمایه‌ی اثر، لحن را انتخاب می‌کند.**

لحن در قصه‌ها و افسانه‌ها، به صورت یک نواخت و یکسان است. در بیش‌تر قصه‌ها و افسانه‌ها، قهرمان‌ها و آدم‌ها به یک نحو و لحن حرف می‌زنند. زن، مرد، پیر، جوان، ارباب، رعیت، شاه، گدا همه و همه یک لحن دارند. قصه‌گو و نقال تمام قصه و افسانه را با یک لحن همسان نقل و روایت می‌کند. و این ویژگی یکی از نشانه‌های تشخیص متن قصه با متن داستان به شمار می‌رود. در داستان‌ها، هر کدام از آدم‌ها، لحن خود را دارند. داستان‌نویسان تلاش می‌کنند تا فردیت شخصیت‌های خود را با تفاوت صحبت‌ها و گفت‌وگوهای آن‌ها و طرز فکرشان نشان بدهند. داستان کوتاه «بچه‌ی مردم» جلال آل احمد را در نظر بیاورید. کودک شیرین زبان داستان با لحن کودکانه‌اش چنان حرف می‌زند تا دل سنگ مادرش را نرم کند. مثلاً به جای آن که بگوید: «مادر! کشمش هم می‌خریم. با لحن تأثیرگذار و معصومانه‌اش می‌گوید: «مادل، تیس میس هم می‌خلیم؟».

و ناپدری همین کودک، لحن خشن و لمپنی خاص خود را دارد.

لحن هر کس، وضعیت روحی و روانی، شغل و موقعیت اجتماعی و در یک کلام، شخصیت او را نشان می‌دهد. برای همین است که می‌گویند بافت کلامی لحن داستان با بافت معنوی داستان، هماهنگی دارد. به عنوان مثال اگر فرد عاشقی، ماجرایی را روایت می‌کند، کلمه‌ها و واژه‌هایش باید به نحوی، حالت عاشقی‌اش را به خواننده القا نماید.

لحن بیان داستان می‌باید همواره ثابت بماند. داستان‌نویس **باید بکوشد تا** در تمام یک داستان، طرز بیان و آهنگ ادای روایت را حفظ کند. **مثلاً در** داستان بلند "بوف کور" لحن نویسنده از آغاز تا پایان تغییر **نمی‌کند و به یک** حالت استوار باقی می‌ماند. در بعضی از داستان‌ها، **لحن یا آهنگ بیان داستان** تغییر می‌یابد. در داستان کوتاه «مهره‌ی مار» **لحن‌ها عوض می‌شود. آن جا که** زن داستان، خودش را تسلیم مار می‌کند، **لحن بیان داستان به پیروی از** موقعیت باستانی‌اش (یادآوری حوا) **آهنگ نثر سنگین و باستان‌گرا می‌شود.**

لحن روایت داستان، **باید با زمان و عصر نویسنده‌اش سازگاری و تناسب** داشته باشد، چنان که **لحن داستان‌های نویسندگان عصر انقلاب مشروطه با**

لحن داستان‌های امروزی از زمین تا آسمان فرق می‌کند.

گاهی برای نشان دادن موقعیت طنزآمیز، لحن با راوی یا شخصیت داستان، هم‌خوانی لازم را ندارد. به خاطر آورید که ممکن است داستان‌نویس برای نشان دادن کودکی متفاوت از دیگر کودکان، کلمه‌هایی بزرگسالانه و فیلسوفانه و لحنی دانشمندانه بر زبانش جاری سازد.

لحن، در گفتار به وسیله‌ی صوت و تغییر صوت و زیر و بم آن مشخص می‌شود، ولی در نوشتار، کار نشان دادن لحن، کمی دشوار است. در نوشتار، لحن را به وسیله‌ی نشانه‌ها و علامت‌های نگارشی و سجاوندی به خواننده القا می‌کنند. مثلاً از علایم پرسشی (؟)، تعجبی (!)، مکث کوتاه (،)، مکث کامل (.) استفاده می‌کنند.

● عوامل مؤثر در ایجاد لحن

این عوامل در دو حوزه، کاربرد دارند. حوزه‌ی گفتار و حوزه‌ی نوشتار.

در حوزه‌ی گفتار و رودررو عوامل زیر مؤثرند:

۱. اشاره‌ی دست، ابرو،... .

۲. تغییر حالت چهره مانند اخم، لبخند، خنده و... .

۳. زیر و بم صدا و تغییر در آن.

ولی در حوزه‌ی نوشتار، عوامل زیر تأثیر دارند:

الف. انتخاب واژه‌ها و عبارت از نظر معنا

حتماً مثال مشهور «بنشین، بتمرگ، بفرما» را شنیده‌اید. می‌دانید که معنا و مفهوم هر سه واژه، فرمان به نشستن است. اما نویسنده برای مقاصد خاصی از یکی از این سه واژه استفاده می‌کند.

ب. استفاده از شگردها و آرایه‌های ادبی

گاهی نویسنده از کنایه برای معرفی و شناساندن شخصیت داستان استفاده می‌کند. همینگوی در داستان کوتاه "آدم‌کش‌ها"، دو کاراکتر لمپن و تبهکار دارد که با لودگی و لیچارگویی، موجبات تحقیر صاحب کافه را فراهم می‌آورد. وی با این شگرد، مسأله‌ی تهدید جانی را نیز القا می‌کند.

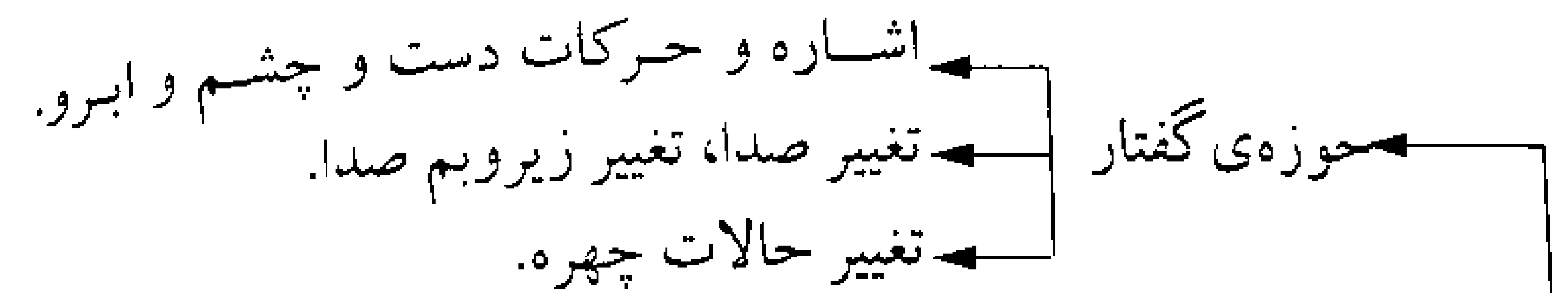
ج. پیرنگ (طرح)

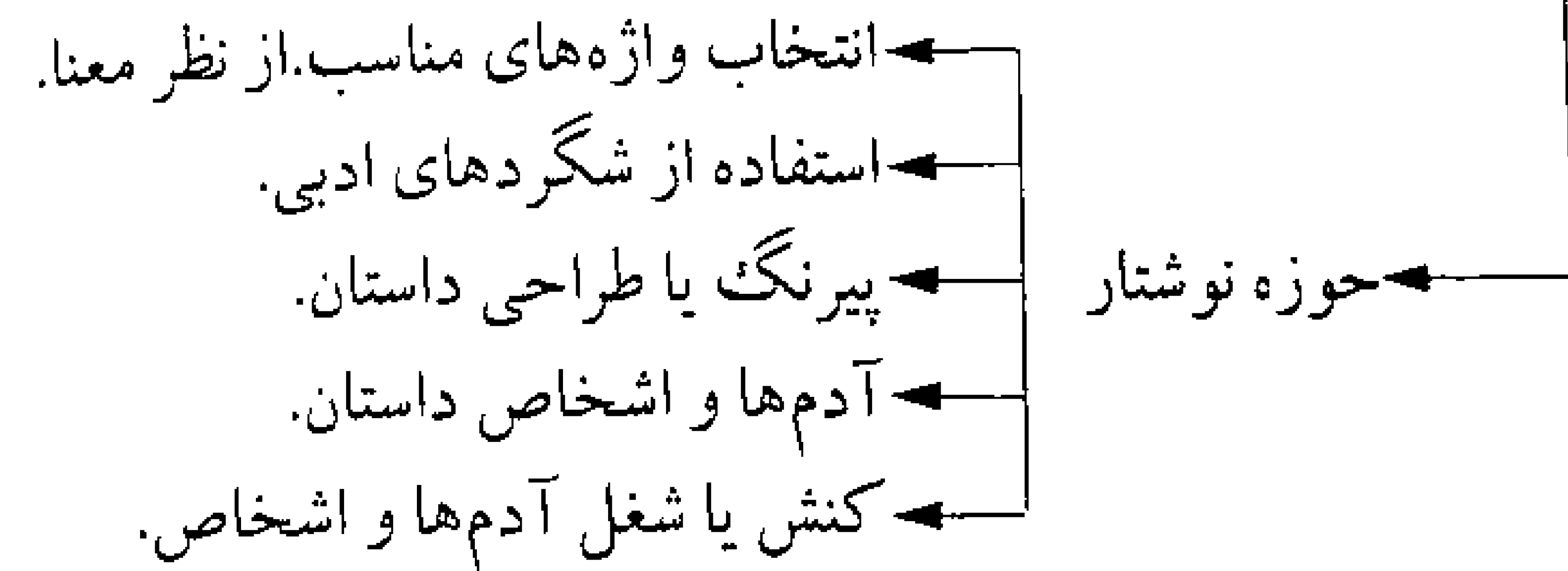
لحن داستان با پیرنگ و طرح داستان (PLOT) هم‌بستگی دارد. در همین داستان آدم‌کش‌ها، طراحی حادثه‌ها و پیرنگ با لحن دو مرد، هم‌خوانی دارد. نویسنده در طراحی، موفق به خلق کشمکش بین آدم‌کش‌ها و طرف مقابل شده و دو آدم‌کش را در کافه به انتظار صاحب کافه نشانده است. آفرینش این موقعیت خاص بر لحن دو آدم‌کش تأثیر می‌گذارد.

د. آدم‌ها و اشخاص داستان

ساخت و پرداخت آدم‌های داستان، تأثیر مهمی در ایجاد لحن دارد. **وقتی در یک داستان قرار است یک لوطی یا یک معلم و حتی یک مجرم کنش‌ها را به پیش ببرند، مسلم است که لحن این آدم‌ها با توجه به کارکرد اجتماعی‌شان، ایجاد می‌شود. در همان داستان آدم‌کش‌ها، دو نفر جنایتکار با لحنی تحقیرآمیز، اما جدی حرف می‌زنند، در حالی که کارگران کافه با لحنی دیگر صحبت می‌کنند.**

نمودار عوامل مؤثر در ایجاد لحن





فصل سوم:

حاشیه‌های نوشتن

☑ رابطه‌ی داستان‌نویسی با تحصیلات نویسنده

داستان‌نویس باید چقدر درس خوانده باشد؟ مدرک تحصیلی‌اش باید در چه سطحی باشد؟ دانشگاهی باشد؟ چه دانشگاهی؟

آیا داستان‌نویس باید در رشته‌ی ادبیات درس خوانده باشد؟

این‌ها و پرسش‌های فراوان دیگری از این دست از این جا و آن جا شنیده می‌شود.

یاشار کمال، نویسنده‌ی ترکیه، در مقدمه‌ی کتاب «اگـر مـار را بکشـند می‌نویسد: «آیا نویسنده‌ای را سراغ دارید که هنرش را در مدرسه یاد گـرفته باشد؟

هر نویسنده‌ای، حتی بزرگ‌ترین ایشان هم، خـودآموخته است. هـومر، تولستوی یا بالزاک. بهترین مدرسه‌ای که من به خود دیدم، کتاب‌خانه‌ی شهر بود که بعد از خدمت سربازی در آن جا به عنوان نگهبان مشـغول بـه کـار شدم».

بدون شک یکی از پیش نیازهای داستان‌نویسی، **داشتن سواد خواندن و** نوشتن است. داشتن سواد نوشتن و خواندن در حدّ رفع نیاز، **نه حتماً و لزوماً** در حدّ بسیار بالا و یا دانشگاهی. حتی **ممکن است و دیـده شـده است که** افرادی بدون آن که به مدرسه رفته بـاشند، **از قـدرت خـوانـدن و نـوشتن**

برخوردار هستند.

امروزه در برخی از کشورها، نویسندگانی هستند که با داشتن سواد، خود اقدام به نوشتن نمی‌کنند آن‌ها یک ماشین نویس دارند که گفته‌هایشان را می‌نویسد. و یا این که بعضی از نویسندگان فقط داستان را روایت می‌کنند و یا حتی متن داستان را می‌نویسند، ولی برای درست‌نویسی، متن را به دست یک ویراستار می‌سپارند تا از نظر ادبی و اصول دستور زبان، تغییرات بایسته را انجام دهند.

بنابراین برای نوشتن داستان و یا داستان‌نویس شدن، نیاز حتمی به تحصیلات بالا و دانشگاهی نبوده و نیست. به بیانی دیگر، رابطه‌ی بسیار نازکی میان هنر نویسندگی و تحصیلات دانشگاهی وجود دارد. زیرا می‌بینیم که بسیاری از نویسندگان بزرگ دنیا از مدرسه‌گریزان بوده‌اند و یا ناگزیر ترک تحصیل کرده‌اند.

از سوی دیگر، همه کسانی که از مدرسه فرار کرده‌اند و درس و مشق را کنارگذشته‌اند، نویسنده نشده‌اند. پس خلق ادبیات و آفرینش ادبی و هنری نه چنان وابسته به مدرسه و دانشگاه است و نه بیگانه از آن. بارها شنیده‌ایم که دانشکده‌های ادبیات، معمولاً شاعر و داستان‌نویس تربیت نکرده‌اند. و اگر از دانش آموختگان این دانشکده‌ها، تنی چند شاعر و داستان‌نویس شده‌اند، نه به خاطر ماهیت درس‌ها و برنامه‌ریزی درسی آن دانشکده‌ها، بلکه به دلیل علاقه و ذات آماده‌ی آن چند نفر بوده است.

اگر شرط مدرسه و دانشگاه رفتن، لازمه‌ی هنر نویسندگی باشد، الان می‌بایستی به تعداد فارغ‌التحصیلات مدارس و دانشگاه‌ها، شاعر و داستان نویس داشته باشیم ناگفته نماند که آن‌ها که از مدرسه فرار کرده‌اند و یا مجبور به ترک تحصیل شده‌اند، همه‌شان شاعر و داستان‌نویس نشده‌اند و اگر هم شده‌اند به شهرت نرسیده‌اند.

■ الف) نویسندگانی که تحصیلات و مدارج تحصیلی چندان نداشته‌اند.

● **جک لندن**

نویسنده‌ی کتاب‌های "آوای وحش"، "سپیددندان"، "پاشنه‌ی آهنین" و... از کودکی در یک مزرعه کار می‌کرد. خواندن و نوشتن را با پشتکار خود یاد گرفت. بعدها هم که فرصت یافت تا به مدرسه برود، نیمه‌کاره رها کرد.

● **استیفن کرین**

نویسنده‌ی داستان «قایق بی بادبان» اساساً تحصیلات مدرسه‌ای نداشت.

● **شروود آندرسن**

در ۱۴ سالگی مدرسه را ترک کرد تا کار کند.

● **ارنست همینگوی**

پس از دبستان به کار مشغول شد.

● **جوزف کنراد**

تنها ۵ سال درس خواند، او برای کار به دریا رفت و سرانجام یکی از بهترین دریایی نویسان دنیا شد.

● **فرانک اوکانر**

نویسنده‌ی ایرلندی دبیرستان را ناتمام رها کرد.

● **ویلیام فاکنر**

نویسنده‌ی خشم و هیاهو، دبیرستان را نیمه کاره ترک کرد.

● **ماکسیم گورکی**

پس از چند ماه مدرسه را کنار گذاشت و برای گذران زندگی وارد کار شد.

● **اینیاتسیوسیلونه**

تحصیلات دبیرستان خود را در مدرسه‌ی مذهبی نیمه تمام گذاشت.

● **ریچارد رایت**

به مدرسه رفت، ولی موفق نشد آن را به پایان برساند.

● **هرمان ملویل**

تا دبیرستان بیش‌تر درس نخواند و دریایی شد.

● **شاملو**

به سختی دبیرستان را تمام کرد.

● **احمد محمود**

تا دبیرستان درس خوانده بود.

● **محمود دولت آبادی**

خالق رمان ده جلدی "کلیدر" فقط دبیرستان را پشت سر گذاشته بود.

■ ب) نویسندگانی که دانشگاه را رها کرده‌اند و به نوشتن دل بسته‌اند.

● **آندره مالرو فرانسوی**

در ۱۸ سالگی دانشکده‌ی زبان را کنار گذاشت و به جمع نویسندگان سور رئالیست پیوست.

● **لئون تولستوی**

خالق رمان "جنگ و صلح" وارد دانشکده غازان شد، اما پس از چند سال دانشکده را ترک کرد.

● **برتولت برشت**

شاعر و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی، رشته‌ی پزشکی را شروع کرد، اما هرگز آن را تمام نکرد.

● **لرمانتف**

رشته‌ی حقوق را در دانشگاه مسکو ناتمام گذاشت. به دانشکده‌ی ادبیات رفت، ولی به علت بی‌انضباطی اخراج شد.

● **گابریل گارسیا مارکز**

داستان‌نویس پر آوازه‌ی آمریکای لاتین و خالق "صد سال تنهایی" و... رشته‌ی حقوق را نیمه کاره رها کرد.

■ ج) نویسندگانی که تحصیلات دانشگاهی داشته‌اند، اما رشته‌ی تحصیلی آن‌ها با هنر نویسندگی‌شان ارتباط نداشت.

● **داستایوفسکی**

مهندس نقشه کش بود.

● **آنتوان چخوف**

پزشک بود.

● **نورمن میلر**

مهندس راه و ساختمان بود.

● **هوارد فاوست**

مهندس طراح بود.

● **آلبر کامو**

فلسفه خوانده بود.

● **آستوریاس**

رشته‌ی حقوق خواند.

● **بهرام صادقی**

نویسنده‌ی رمان "ملکوت" و مجموعه داستان، سنگر و قمقه‌های خالی پزشک بود.

● **غلام‌حسین ساعدی**

داستان‌نویس و نمایش‌نامه‌نویس مشهور ایرانی هم روان‌پزشک بود.

و به ندرت فارغ‌التحصیلان رشته‌ی ادبیات که در شعر و داستان‌نویسی، به جایی از سبک و شهرت رسیده‌اند.

و پرسش نهایی این که داستان‌نویس باید در چه رشته‌ای درس خوانده باشد؟

داستان‌نویس در هر رشته‌ای درس خوانده باشد، **فرق نمی‌کند. مهم این است که بتواند داستان بنویسد.** اما آیا **لازم است که از سایر دانش‌ها و علوم، غیر از ادبیات، چیزی بداند؟**

داستان‌نویس اگر از هر دانشی، آگاهی‌های متعارف داشته باشد، کافی است. حتماً لازم نیست فیزیک، شیمی، هندسه، دریانوردی و... را در حد اجتهاد خوانده باشد. تنها تا جایی که در داستانش ننویسد آب در ۴۰ درجه جوش آمد و یا مثلث چهار ضلعی! و...

داستان‌نویس باید تا اندازه‌ای سواد داشته باشد که جهان داستانش، جهانی قابل زیست باشد. نه جهنمی سخت و سوزان و یا سرابی بی‌انتها.

☑ رابطه‌ی داستان‌نویس و منتقد

آیا تاکنون اتفاق افتاده که در جلسه‌ی انتقاد شرکت کنید؟ آیا تاکنون از کردار و رفتار شما انتقاد شده است؟ چه کس یا کسانی از شما انتقاد کرده‌اند؟ واکنش شما در برابر نقد و انتقادی که از شما شده، چه بوده؟ در مورد نوشته‌ی شما، چه؟

شما عادت دارید نوشته‌تان را به چه کسی بدهید تا نقد و بررسی کند؟ و پرسش‌های فراوان دیگر.

بعض از چیزها جزو ابزارکار و لوازم نویسندگی به شمار می‌رود، هیچ نویسنده‌ای نیست که به تأیید و تمجید و تشویق نیاز نداشته باشد. معمولاً دوستان و آشنایان نویسنده اولین خوانندگان نوشته‌های داستان‌نویسان هستند. این افراد به علت وابستگی و علاقه گاهی جوانب عدل و انصاف را رعایت نمی‌کنند، دوستان و آشنایان ممکن است اطلاعات کمی در مورد داستان و داستان‌نویسی داشته باشند، برای همین آن‌ها به نویسنده راست نمی‌گویند و یا شاید ممکن است راست بگویند، ولی دانش نقادی و درک عمیق راکه نویسنده‌ها به آن احتیاج دارند، ندارند. بنابراین ارزشیابی آن‌ها سطحی است. اگر چه نویسندگان (عمدتاً نویسندگان جوان) از تملق‌ها و تعریف‌ها و تمجیدها، لذت ببرند، اما نباید همیشه در این وضعیت باقی ماند. دوستان و آشنایان شاید از سر صداقت داستان را نقد کنند ولی صداقت منهای دانش، ارزش داوری ندارد. این نقدها کمک مؤثری به داستان‌نویس نمی‌کند که هیچ، ممکن است داستان‌نویس راگمراه کند. در این صورت داستان‌نویس گمان می‌کند، اثر بزرگی خلق کرده است.

گاهی ممکن است، داستان برای نقد شدن به دست دشمنان نویسنده بیفتد. در این وضعیت هم نباید نقد و بررسی قوی و صادقانه‌ای را انتظار داشت. هر نقدی که از روی دشمنی و بدبینی صورت گیرد. نه تنها کمکی به تقویت کار نمی‌کند بلکه ممکن است نویسنده را دلسرد و مأیوس نماید. بعضی از منتقدان که از راه دشمنی و بدبینی وارد می‌شوند، فقط به عیب جویی و تمسخر می‌پردازند.

دوستان نادان و دشمنان دانا، هر دو در یک ردیف قرار می‌گیرند. هر کدام از یک طرف بام می‌افتند. یکی زیاده روی می‌کند، یکی کم‌روی. یکی راه افراط می‌پیماید و دیگری راه تفریط. به هر حال زیان‌شان کم‌تر از یک دیگر نیست.

پس مناسب‌ترین افراد برای نقد داستان چه کسانی هستند؟

تولید ادبی و خلق اثر ادبی هر چند کاری فردی است، اما نقد و بررسی اثر ادبی لزوماً عملی فردی به حساب نمی‌آید، به نظر می‌رسد بهترین شرایط برای نقد داستان، استفاده از نشست‌ها و جلسات نویسندگان و داستان‌نویسان است.

معمولاً در شهرها، جلسات هفتگی یا ماهانه برای خواندن و نقد داستان برگزار می‌شود. داستان‌نویسان جوان باید در این جلسات حضوری فعال داشته باشند. داستان‌هایشان را بخوانند و از نظرات حاضران در جلسه استفاده کنند.

آیا جلسات نقد داستان و محافل ادبی همیشه راست می‌گویند؟ با آن که خرد جمعی، وسیله‌ی خوبی برای داوری و نقد ادبی به شمار می‌رود، اما بی‌عیب‌ترین وسیله نیست. با پیدا شدن شیوه‌ها و سبک‌های داستان‌نویسی و تعلقات فکری و اجتماعی و جمعیت‌گرایی و احساس تحزّب در جامعه‌ی ادبی و هنری، تا حدودی صداقت و راستی داوری کم‌رنگ می‌شود. محفل‌گرایی، آفت نقد محسوب می‌شود. متأسفانه در نقد و داوری آثار

ادبی و هنری، بعضی از ملاحظات غیرهنری و غیرادبی دخالت داده می‌شود. این داوری‌های مغرضانه و گاهی شتاب‌آلود، جلوی رشد اثر ادبی خلاقانه را می‌گیرد و باعث رشد ناموزون آثار ضعیف و متوسط می‌شود. همین رفتار کتاب‌خوانی را در میان جامعه‌ی کتاب‌خوان با خطرات جدی مواجه می‌کند. هرگونه حبّ و بغض در نقد و داوری آثار ادبی و هنری ناپسند است. هر دو به یک اندازه ضربه می‌زنند.

بنابراین، بهترین و شایسته‌ترین فرد برای نقد و داوری داستان، خود داستان‌نویس است و بس. چون فقط داستان‌نویسان می‌دانند که داستان‌نویس چه باید بداند و چگونه باید بنویسد.

البته نقد و کار داستان‌نویسی، از هم جدا هستند، تجربه نشان داده است که معمولاً آن‌ها که فقط به کار نقد داستان پرداخته‌اند، با همه‌ی دانش کار، نمی‌توانند داستان محکمی بنویسند. ولی شکل دیگری نیز می‌توان تصور کرد و آن این که، بعضی از داستان‌نویسان در اثر تمرین نویسندگی و رسیدن به جایگاهی قابل قبول خود به منتقدانی منصف و بی غرض و قابل، اطمینان تبدیل می‌شوند.

برای آن که از نقد دوستان نادان و دشمنان دانا نرنجیم، باید دانش کاری‌مان را افزایش دهیم و خود در جایگاه منتقد دانا و بی غرض و مرض بنشینیم.

کسب دانش نویسندگی شاید طول بکشد، اما دست یافتنی است. می‌گویید نه، امتحانش کنید!

☑ رفتار داستان‌نویس با اثر خود

در این نوشتار باید نشان دهم که داستان‌نویس با اثر داستانی خود چه رفتاری دارد. اثر داستانی، بیش از آن که در اختیار خواننده و مورد داوری او قرار گیرد، نزد نویسنده‌اش حضور دارد. نویسندگان از نخستین کسانی هستند که اثر خود را می‌خوانند. برای آسان شدن و روشن شدن موضوع و نزدیک‌تر شدن به ذهن، رفتارهای داستان‌نویس را به چند مرحله تقسیم کرده. هر مرحله را توضیح می‌دهم. این تقسیم‌بندی، اعتباری است و تنها برای درس‌نامه‌های آموزشی کاربرد دارد. بدیهی است که در عمل و اجرا، تمام این مراحل در هم تنیده بوده و به صورت یک کلیت، خود را نشان می‌دهد.

● الف) رفتارهای پیش از نوشتن

هیچ داستانی، خلق‌الساعه و فوری نوشته نمی‌شود. نوشتن داستان، محصول یک فرایند است. وقتی که سخن از فرایند به میان می‌آید، خود به خود موضوع مراحل مطرح می‌شود. مایه‌ها و سوژه‌های داستانی از راه‌های گوناگون به سراغ داستان‌نویس می‌آیند. بسیاری از داستان‌نویسان سوژه‌ها را یادداشت می‌کنند تا در زمان مناسب آن را بنویسند. معمولاً می‌گویند سوژه‌های یادداشت شده باید یک بار دیگر ذهن داستان‌نویس را به خود مشغول سازند. به قول معروف، ذهن نویسنده را غلغلک بدهند. اصطلاحاً، نویسنده را آزار بدهند. وقتی که سوژه‌ی داستانی به مرحله‌ی آزار دهندگی می‌رسد، نویسنده پیرنگ داستان را در ذهن خود طراحی و مهندسی می‌کند. بسیاری از داستان‌ها پیش از اجرا بر روی کاغذ، در صفحه‌ی ذهنِ داستان‌نویس نوشته و اجرا می‌شوند.

شاید بتوان مرحله‌ی پیش از نوشتن را «مرحله‌ی ذهنی» و یا مرحله‌ی «پیشامتنیت» نامید.

برخی از آموزگاران داستان‌نویسی که اعتقاد به کوششی بودن **فرایند** داستان‌نویسی ندارند و حتی صید سوژه را نیز **جوششی و الهامی می‌دانند، به** طراحیِ ساختار داستان در ذهن، باور دارند.

● ب) رفتارهای حینِ نوشتن

مرحله‌ی نوشتن، مرحله‌ای است که داستان‌نویس **قلم در دست می‌گیرد و** آن چه را که در ذهن خود انبار کرده، **بر روی کاغذ می‌آورد. در این مرحله**

هنوز داستان‌نویس، اولین کسی است که با متن داستان رابطه برقرار می‌کند و چه بسا ممکن است بخش یا بخش‌هایی از نوشته را خط بزند و یا واژه و گزاره‌ای را تغییر بدهد.

ممکن است در زمان نوشتن داستان، مشغولیت و مزاحمت‌هایی برای نویسنده پدید آید و سبب شود که کار نوشتن برای مدتی تعطیل شود.

در این مرحله نیز داستان‌نویس با داستانش زندگی می‌کند.

بعضی از نویسندگان عادت دارند که صبح زود یا پاسی از شب گذشته، داستان را بنویسند و یا در طول روز، خود را در اتاقی یا زیرزمینی زندانی می‌کنند تا از مزاحمت‌ها دور بمانند، حتی گاهی سیم تلفن را از پریز می‌کشند تا ساعاتی را که قرار است به نوشتن بپردازند، راحت باشند. در این مرحله که مرحله‌ی زایش هم نام دارد، داستان از حالت ذهنیت به حالت عینیت در می‌آید.

شاید بتوان این مرحله را مرحله‌ی «حینامتنیت» نامید.

● ج) رفتارهای پس از نوشتن

شاید با نوشته شدن و تمام شدن داستان، نویسنده نفس راحتی بکشد و سنگینی بار از دوشش برداشته شود ولی داستان‌نویسی به این جا ختم نمی‌شود. تا زمانی که متن داستان چاپ نشده (حتی پس از چاپ شدن داستان، نویسنده مسؤول هر نیک و بد متن خود است. با آن که برخی از داستان نویسان بر این باورند که وقتی داستان نوشته شد و نویسنده از آن فاصله گرفت، دیگر متن، مال نویسنده نیست. ولی کیست که نداند متن، محصول مؤلف است. و مؤلف اگر «نامش» را از پای داستان بردارد، چه بسا که «نشانش» با متن خواهد بود.

اساساً پس از نوشتن داستان، کار نویسنده به پایان نمی‌رسد. داستان‌نویس در این مرحله، یک یا چند بار متن را «بازخوانی» می‌کند. در این بازخوانی‌ها، چه بسا تغییراتی که در متن داستان صورت می‌گیرد. در بازخوانی، معمولاً حذف و اضافه انجام می‌شود. ممکن است صحنه‌ها، پس و پیش شود. آدم‌ها و رویدادهای جدیدی پا به عرصه‌ی داستان بگذارند. در این مرحله، غیر از بازخوانی، عمل بازنویسی هم صورت می‌گیرد.

بنابراین می‌توان نام مرحله «پسا متنیت» را بر این مرحله نهاد.

رفتار «پسا متنیت» داستان‌نویس به همین جا خاتمه نمی‌یابد بلکه به مرحله‌ی پس از چاپ و انتشار هم می‌رسد.

● د) رفتار پس از چاپ و انتشار

آرزوی هر داستان‌نویس آن است که داستانش (کتابش) در سطح گسترده، پخش شود و پس از خواندن مورد نقد و بررسی قرار گیرد.

نویسنده‌ی روشن و آگاه از آن جا که می‌خواهد پیشرفت‌های کمی و کیفی روز افزون داشته باشد، در جلسات نقد کتابش حاضر می‌شود. نکاتی را که خوانندگان و منتقدان مطرح می‌کنند، یادداشت می‌کند تا در چاپ‌های بعدی کتاب و یا در داستان‌هایی که در دست نوشتن دارد، به‌کار ببرد.

هر چه نقدپذیر و اصطلاحاً «چکش خوری» داستان نویس بیش‌تر باشد، وسعت دید و عملش بیش‌تر می‌شود.

داستان‌نویسان جوان با مطالعه‌ی پیاپی و افزایش دانش خود، می‌توانند این نکات را به مرحله‌ی عمل و اجرا بگذارند و سودش را از آن خود نمایند.

در پایان برای جمع‌بندیِ مطالبی که گفته شد و برای یادآوری، یک بار دیگر همه‌ی مطالب را در قالب جمله‌هایی کوتاه تکرار می‌کنم. امیدوارم مطالبِ این کتاب، نوجوانان و علاقه‌مندانِ به داستان‌نویسی را در رسیدن به هدف‌های‌شان یاری نماید.

☑ گزاره‌های کوتاه

۱. داستان، یکی از قالب‌های نگارشی است که از دیرباز در ادبیات وجود داشته است.

۲. در میان قالب‌های نگارشی، قالب داستان متنی غیرمستقیم‌گو است.

۳. در داستان، نتیجه‌گیری و پند اخلاقی به صورت آشکار وجود ندارد.

۴. قصه و افسانه، متن‌هایی هستند که رویدادهای ذهنی و خیالی و آدم‌هایی به نام «قهرمان» در آن حضور دارند، ولی در داستان، رویدادها و آدم‌ها، عینی و واقع‌نما هستند.

۵. قصه و افسانه، آرزوی زندگی آرمانی و دلخواه آدم‌ها در زمان‌های خیالی و گذشته‌اند. ولی داستان، برشی از زندگی آدم‌ها در زمان معاصر است.

۶. نوشتن داستان، فنی است که نیاز به آموزش و تمرین دارد.

۷. برای نوشتن داستان، توانایی خواندن و نوشتن شرط لازم است.

۸. بهترین آموزش برای داستان‌نویسی، خواندن داستان است.

۹. داستان‌نویس باید «چشم بینا و گوش شنوا» داشته باشد.

۱۰. داستان‌نویسی، استعدادی فطری را می‌طلبد.

۱۱. هنر و فن نویسندگی، به شرط علاقه و پی‌گیری، یادگرفتنی است.

۱۲. ذوق، نوآوری، مطالعه‌ی پیاپی و فراوان، آگاهی از مسایل انسانی و جامعه‌شناسی، داشتن نثری خوب از شرایط کار نویسندگی است.

۱۳. مطالعه‌ی زیاد و پی‌گیر، انگیزه‌ای برای نوشتن می‌شود.

۱۴. داستان‌نویس لزوماً به دانش تخصصی در یک رشته‌ی علمی نیاز ندارد، بلکه باید شناختی متعارف از همه‌ی دانش‌ها داشته باشد.

۱۵. برای نوشتن داستان با درونمایه‌ی علمی و یا فلسفی، داستان‌نویس باید از فلسفه و آن رشته‌ی علمی آگاهی کافی داشته باشد.

۱۶. ذوق، یادگرفتنی نیست.

۱۷. ذوق و استعداد، پرورش‌پذیر است.

۱۸. بخش‌هایی از هنر و فن داستان‌نویسی که عینی‌ترند، مانند نثر و روایت، شخصیت‌پردازی و... یادگرفتنی‌اند.

۱۹. رشته‌ی تحصیلی، تأثیر چندانی در داستان‌نویسی ندارد. برای همین است که در میان داستان‌نویسان، شمار کسانی که در رشته‌های ادبیات تحصیل کرده‌اند، بسیار اندک است.

۲۰. خواندن متن‌های ادبی گذشته برای داستان‌نویس لازم است.

۲۱. نخستین گام در داستان‌نویسی، پیداکردن سوژه است.

۲۲. سوژه، همان مایه یا فکر اولیه داستان است.

۲۳. اندیشه‌ی آغازین و نطفه‌ی هر اثر داستانی را سوژه می‌نامند.

۲۴. سوژه از راه‌های گوناگون یافت می‌شود.

۲۵. برای پیداکردن سوژه باید، نگاه را تغییر داد.

۲۶. تفاوت آدم‌های عادی و هنرمند در همین نکته نهفته است که آدم‌های معمولی از کنار رویدادها و اشیای پیرامون خود خیلی عادی و بی‌تفاوت رد می‌شوند اما هنرمندان با چشمی تیزبین و موشکاف نگاه می‌کنند.

۲۷. چشم‌ها را باید شست، طور دیگر باید دید.

۲۸. پیدا شدن سوژه، آنی و ناگهانی است.

بگفت احوال ما برق جهان است
گهی پیدا و گاهی در نهان است.

۲۹. برخی از داستان‌نویسان، سوژه‌های پیدا شده را یادداشت می‌کنند.

۳۰. یکی از راه‌های پیداکردن سوژه داستانی، مشاهده است.

۳۱. مطالعه‌ی کتاب، تماشای فیلم، گوش دادن به موسیقی، راه‌های دیگر سوژه‌یابی هستند.

۳۲. سفرکردن یکی از راه‌های سوژه‌یابی به شمار می‌رود.

۳۳. قرارگرفتن در مکان‌ها و زمان‌های خاص نیز می‌تواند سوژه‌های نو تولید کند. مثلاً عبور از یک میدان اصلی شهر که در ساعات روز شلوغ‌ترین جاست در ساعتی از نیمه شب، وارد شدن به حیاط یک دبستان در پاسی از شب، عبور از یک گورستان در شبی تاریک و توفانی.

۳۴. بعضی از سوژه‌ها از راه «کوشش» و «مشاهده» پیدا می‌شوند.

۳۵. اگر از راه تخیل و یا مطالعه و تماشای فیلم و شنیدن موسیقی سوژه‌ای در ذهن داستان‌نویس جرقه بزند، به آن عمل، سوژه‌یابی جوششی می‌گویند.

۳۶. گاهی خواب دیدن، باعث شکار کردن سوژه می‌شود.

۳۷. بسیاری از داستان‌نویسان بزرگ، سفارش می‌کنند که سوژه‌ها را نباید برای هیچ‌کس تعریف کرد.

۳۸. همه‌ی سوژه‌ها ارزش نوشتن و تبدیل شدن به اثر داستانی را ندارند.

۳۹. سوژه‌ها به فراوانی، پیرامون ما وجود دارند.

۴۰. بسیاری از سوژه‌ها برای همه‌ی زمان‌ها و مکان‌ها هستند. مانند مرگ، زندگی، عشق، ایثار، فداکاری، وفاداری، جنگ، صلح، کینه، آشتی، همکاری و... .

۴۱. این سوژه‌ها، دغدغه‌ها و دل مشغولی‌های انسان‌ها در طول تاریخ اند.

۴۲. سوژه‌ها پایان‌ناپذیرند.

۴۳. هیچ سوژه‌ای کهنه نمی‌شود.

۴۴. از سوژه‌های تکراری هم می‌توان داستان‌های نو نوشت.

۴۵. نگاه نو به سوژه‌های تکراری و کهنه، داستان‌های نو خواهد آفرید.

۴۶. هرگز نباید گفت همه‌ی سوژه‌ها را گذشتگان نوشته‌اند.

۴۷. همه‌ی سوژه‌ها در هنگام صید شدن قابل نوشتن نیستند.

۴۸. سوژه‌ها باید اندکی بیات شوند.

۴۹. نوشتن سوژه‌ها در قالب داستان زمان ویژه‌ای دارد. مانند زمان چیدن سیب از شاخه است. اگر سبز چیده شوند، گس هستند. اگر زیاد رسیده باشند، کرم خورده می‌شوند و از درخت می‌افتند و زخمی می‌شوند.

۵۰. سوژه‌ها را زمانی باید به داستان تبدیل کرد که یک بار دیگر ذهن داستان‌نویس را آزار بدهند. به قول معروف او را غلغلک بدهند.

۵۱. پس از پیدا کردن سوژه، نوبت به پیرنگ (طرح) می‌رسد.

۵۲. طرح (Plot) همان نقشه‌ی خط داستان است.

۵۳. داستان از یک نظر، همانند ساختن یک ساختمان است. نیاز به داشتن سرپناه، نوشتن داستان را در وجود نویسنده پی می‌افکند. برای ساختن خانه، زمین مناسب و خوش قواره لازم است. زمین که آماده شد باید نقشه‌ی ساختمان تهیه کرد. در نقشه باید جای اتاق‌ها، سرویس‌های بهداشتی، نورگیرها، درها، پنجره‌ها و... مشخص شود.

۵۴. به غیر از نقشه، مصالح مورد نیاز است در داستان‌نویسی. مصالح همان ابزارها و عناصر داستانی هستند.

۵۵. اگر در خانه‌سازی، تهیه کننده‌ی زمین، نقشه، مصالح و سازنده‌ی خانه افراد گوناگونی هستند، در داستان‌نویسی، سوژه‌یاب، طراح، نویسنده، همه در وجود داستان‌نویس، خلاصه می‌شود.

۵۶. طرح (Plot) با طرح (Skej) فرق دارد. اسکیچ، به داستان کوتاهی گفته می‌شود که کامل نیست.

۵۷. (طرح ـ اسکیچ)، مدادزنی و اتود اولیه است که نقاشان و طراحان روی بوم انجام می‌دهند.

۵۸. طرح (اسکیچ)، در سایر قالب‌ها از جمله در شعر هم کاربرد دارد. طرح تقریباً همان هایکوی ژاپنی است.

۵۹. داستان‌های طرح گونه، می‌توانند در داستان‌های بلند و رمان، به عنوان جزیی از یک کل مورد استفاده قرار گیرند.

۶۰. طرح (نقشه‌ی داستان)، خطوط برجسته و شبکه‌ی استدلالی حوادث داستان است.

۶۱. طرح (پیرنگ) یا ساده است یا پیچیده به طرح ساده، **طرح خطی** می‌گویند. پیرنگ خطی، مانند مسیر رودخانه در **دشتی هموار و صاف است** و پیرنگ پیچاپیچ شبیه مسیر رودخانه در زمینی کوهستانی **و ناهموار است.**

۶۲. در پیرنگ خطی، رویداد از نقطه‌ی الف **شروع می‌شود. به نقطه‌ی ب** و ج و... می‌رسد.

۶۳. داستان، از جایی آغاز می‌شود که **تعادل اولیه بر هم زده شود.**

۶۴. داستان، زمانی به پایان می‌رسد که **تعادل اولیه یا نقطه‌ی تعادل‌های دیگری ایجاد شود.**

۶۵. رویدادهایی که موضوعی در خور طرح ندارد، نمی‌توانند داستان شوند.

۶۶. هر فکر اولیه را می‌توان به بی نهایت طرح تبدیل کرد.

۶۷. برای شکار سوژه، نویسنده باید به انگیزه‌های درونی خود بازگردد.

۶۸. ممکن است فکرهای اولیه بی شماری وجود داشته باشد، اما انگیزه‌ی درونی و داشتن استعداد است که نویسنده را وا می‌دارد یک یا چند تا از آن‌ها را شکار کرده و بپروراند.

۶۹. برای به دست آوردن سوژه باید آهسته‌گام برداشت و عمیق‌تر نگاه کرد.

۷۰. مطالعه‌ی فراوان انگیزه را برای نوشتن افزایش خواهد داد.

۷۱. زمانی که به سوژه‌ای بر می‌خوریم، برای آن که فراموش‌مان نشود، باید آن را یادداشت کنیم.

۷۲. هرگز درباره‌ی سوژه‌های یادداشت شده‌مان با کسی صحبت نمی‌کنیم.

۷۳. مسافرت، یک نواختی زندگی داستان‌نویس را به هم می‌زند و باعث می‌شود تا سوژه‌های جدید پیدا شود.

۷۴. داستان خوب، داستانی است که حرفی تازه را در قالبی نو عرضه کند.

۷۵. خواندن اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها برای داستان‌نویس، لازم است.

۷۶. مطالعه‌ی ادبیات کهن، واجب است.

۷۷. هنر به طور کلی و هنر داستان‌نویسی به طور اخص، نوعی بیان غیرمستقیم است.

۷۸. هنرمند و داستان‌نویس حساس، الهام می‌گیرد و این الهام می‌تواند از داستان‌های قدیمی باشد.

۷۹. داستان خوب، داستانی است که شخصیت‌پردازی و فضاسازی داشته باشد.

۸۰. طرح در داستان، عاملی است مصنوعی. در زندگی واقعی، طرح نمی‌بینیم و حادثه‌ها به هم نزدیک نیستند. حرکات کند است. طرح، حوادث را به هم فشرده می‌کند، آن هم حوادثی که روابطی منطقی نسبت به هم دارند و مصنوعی نیستند و ایجاد کشش می‌کنند.

۸۱. خلاصه‌ی داستان، شامل نمایش کلی از داستان است و اطلاعاتی کمی درباره‌ی موضوع داستان به ما می‌دهد. برای همین برخی، به خلاصه‌ی داستان، طرح هم می‌گویند.

۸۲. تعداد موضوع در داستان کوتاه ضروری نیست. یک حادثه‌ی برجسته می‌تواند حادثه‌ی مرکزی داستان کوتاه شود.

۸۳. هر داستانی، سه بخش دارد: مقدمه، تنه و نتیجه.

۸۴. مقدمه‌ی داستان نباید طولانی باشد.

۸۵. نتیجه‌گیری در داستان به شکل آشکار، پسندیده نیست.

۸۶. نتیجه‌ی داستان زمانی است که بحران داستان، گره‌گشایی شود و انتظار خواننده به پایان رسد و از سرنوشت قهرمان داستان آگاه شود.

۸۷. نتیجه‌گیری داستان نباید رک و مستقیم باشد. باید به‌گونه‌ای باشد که به طور طبیعی به دل خواننده بنشیند.

۸۸. مقدمه‌ی داستان، عبارت از نمای ابتدای داستان است.

۸۹. نویسنده‌ای موفق است که واقعیت‌ها را ببیند ولی آن‌ها را تکرار نکند، بلکه آن را به درون ذهنش برده و با تغییر و تبدیل‌هایی، بازسازی کرده روی کاغذ بیاورد. به این فرایند، بازآفرینی واقعیت می‌گویند.

۹۰. نباید از زندگی رونویسی کرد. در این صورت به جای **واقع‌نگاری و** رئالیسم، متنی خواهیم داشت که به منزله‌ی، **«رونوشت برابر اصل است»** خواهد بود.

۹۱. معمولاً در هر داستانی یک یا چندگره وجود دارد.

۹۲. هنگامی که در رویداد داستان در مقابل پیشرفت حوادث، مانعی و سدی ایجاد می‌شود، گره داستان بسته می‌شود.

۹۳. داستان‌نویس باید در بستن گره دقت کند تا حالت طبیعی آن حفظ

شود.

۹۴. گره افکنی از گام‌های نخستین ساخت داستان است.

۹۵. وقتی که گره بسته شد، داستان‌نویس باید تمام همّ و غم خود را برای حفظ گره تا مرحله‌ی بازگشایی صرف کند.

۹۶. ممکن است در داستان چند گره وجود داشته باشد که تبدیل به بحران می‌شوند.

۹۷. وقتی بحران شدید می‌شود، نقطه‌ی اوج پدید می‌آید.

۹۸. گره گشایی معمولاً پس از پدید آمدن نقطه‌ی اوج فرا می‌رسد.

۹۹. شکل گره و رویدادهای پس از گره افکنی باید به گونه‌ای باشد که لحظه‌ی اوج و گره گشایی لو نرود.

۱۰۰. داستان‌نویس بنای داستان را در نقطه‌ی اوج به حال خود رها کند.

۱۰۱. یکی از عناصر مهم در داستان، درگیری (جدال، کشمکش) است.

۱۰۲. درگیری، انواع گوناگونی دارد. الف) درگیری آدمی با طبیعت. ب) درگیری آدمی با آدمی. ج) درگیری آدمی با تقدیر و سرنوشت. د) درگیری آدمی با جامعه. ه) درگیری آدمی با درون خود. و) درگیری جامعه با جامعه.

۱۰۳. قدیمی‌ترین نوع درگیری، جدال آدمی با طبیعت است.

۱۰۴. طراحی جدال‌ها باید طبیعی باشد. یعنی دو طرف کشمکش از نظر نیرو و اندازه باید به هم نزدیک باشند.

۱۰۵. نتیجه و پایان درگیری‌ها نباید از قبل مشخص باشد.

۱۰۶. گره گشایی نباید لطیفه وار باشد، مثلاً کسی با یک دایناسور درگیر شود و دایناسور را بر زمین بزند، بکشد و در همین لحظه از خواب بیدار شود.

۱۰۷. بعضی از درگیری‌ها مانند درگیری آدمی با طبیعت، درگیری آدمی با آدمی، درگیری آدمی با جامعه، از نوع درگیری بیرونی سایر درگیری‌ها، درونی به شمار می‌روند.

۱۰۸. در بعضی از داستان‌ها تنها یک نوع درگیری وجود دارد. در بعضی دیگر، دو یا چند نوع درگیری و در بعضی از داستان‌ها هم همه‌ی درگیری‌ها حضور دارند. نکته‌ی جالب این که در پاره‌ای از داستان‌ها، نوعی از درگیری به نوع دیگر تبدیل می‌شود.

۱۰۹. پیام داستان نباید رک و مستقیم باشد. بلکه باید پس از طی مرحله‌ی طبیعی، پیام به طور غیرمستقیم بیان شود.

۱۱۰. عنوان داستان بای در ارتباط با آن و نمادی از موجودیت داستان باشد، اما نباید موضوع داستان را لو بدهد.

۱۱۱. پیام داستان، نقطه‌ی بروز و تجلی محتوای داستان است.

۱۱۲. پیام باید به طور طبیعی از دل داستان بر آید.

۱۱۳. پیام در بردارنده‌ی جهت و نتیجه گیری است.

۱۱۴. درونمایه که به آن «مضمون» و «تم» هم می‌گویند، مفهومی ذهنی و کلی است و چون چتری بر اجرای داستان سایه افکنده است. در درونمایه جهت و نتیجه گیری وجود ندارد.

۱۱۵. مراحل کلی خلق یک داستان به این شرح است: اول: تولد فکر اولیه، سپس، پرورش فکر اولیه و تبدیل آن به طرح و سرانجام؛ پرداخت داستان.

۱۱۶. بیش‌ترین کاری که نویسنده‌ی داستان باید انجام دهد، در مرحله‌ی پرداخت است.

۱۱۷. ابزارهای پرداخت عبارتند از:
فضاسازی، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو، روایت.

۱۱۸. داستان باید با جمله‌ای کشش‌دار و جذاب آغاز شود.

۱۱۹. پایان داستان می‌تواند شیرین یا تلخ و یا به گونه‌ای باشد که در ذهن خواننده، ادامه پیدا کند.

۱۲۰. پایان‌بندی نباید خواننده را فریب بدهد، یعنی خواننده پس از تمام شدن متن گمان کند که با او بازی کرده‌اند.

۱۲۱. دو نوع پایان‌بندی وجود دارد: پایان‌بندی بسته، پایان‌بندی باز.

۱۲۲. امروزه بهترین نوع پایان‌بندی آن است که داستان در ذهن خواننده

ادامه پیدا کند. پایان داستان باید پایان اجرای نویسنده باشد نه پایان داستان.

۱۲۳. داستان کوتاه نمی‌تواند شخصیت‌های فراوانی داشته باشد. شخصیت‌های داستان کوتاه باید به خوبی اداره شوند.

۱۲۴. داستان‌نویس باید تعدادی شخصیت در داستان کوتاه بیاورد که بتواند از پس آن‌ها برآید. مانند پدر و مادر در خانواده‌های امروزی که باید بکوشند به فرزندان کم‌تر بسنده کنند. زیرا کنترل و تربیت و اداره کردن فرزندان زیاد از عهده‌ی پدر و مادرهای امروزی بر نمی‌آید.

۱۲۵. شخصیت‌های داستان باید هویت و شناسنامه داشته باشند.

۱۲۶. شخصیت در داستان باید با ادا و رفتارش حرف زند نه آن‌که نویسنده در نقش او بازی کند و به جای او حرف بزند.

۱۲۷. داستانی که شخصیت نداشته باشد، خاطره و بیان ساده‌ی یک ماجرا بیش نیست.

۱۲۸. شخصیت در داستان باید با یک رویداد قوی ترکیب شود. در غیر این صورت متن به یک کاریکاتور تبدیل می‌شود.

۱۲۹. شغل آدمِ داستان، تأثیر بسیار زیادی بر رفتارش می‌گذارد. نویسنده باید به این نکته توجه ویژه‌ای کند.

۱۳۰. بهترین تمرین برای شخصیت‌پردازی در داستان، نگاه دقیق به آدم‌های واقعی پیرامون نویسنده است.

۱۳۱. آدم‌ها در داستان، زندگی می‌کنند، حرف می‌زنند، حرکت می‌کنند، می‌خورند، می‌خوابند، می‌میرند و متولد می‌شوند.

۱۳۲. آدم‌های داستان همانند آدم‌های واقعی، نه خوب خوبند و نه بدِبد، یعنی نه سیاه‌سیاه‌اند و نه سفیدِ سفید. آدم‌ها، چه در جهان داستان و چه در جهان واقعی، خاکستری اند. خوبی و بدی، نسبی‌اند. مطلق نیستند. تنها در افسانه‌ها و قصه‌های قدیمی، قهرمان‌ها یا دیو سیرت‌اند و یا فرشته‌خو. حدّ متوسط و میانه‌ای وجود ندارد. ولی در داستان امروزی، نویسنده باید از هرگونه مطلق‌اندیشی در مورد آدم‌ها پرهیز کند.

۱۳۳. آدم‌های داستان باید مستقل باشند نه آلت دست نویسنده. آن‌ها باید با هم تعامل داشته باشند. با هم رفتار کنند. حرف بزنند و درون خود را نشان دهند.

۱۳۴. گفت‌وگو یکی از ابزارهای آدم‌پردازی است.

۱۳۵. گفت‌وگوها باید طبیعی و کوتاه باشد.

۱۳۶. هرکس به فراخور شغل، جنس، خاستگاه اجتماعی، میزان سواد و سطح برخورداری از فرهنگ حرف می‌زند. برای همین است که مثلاً یک راننده معمولاً مانند یک معلم حرف نمی‌زند.

۱۳۷. گفت‌وگوی طبیعی آن است که از ذهن و زبان آدم‌های داستان تراوش کند، نه آن‌که از زبان نویسنده بیرون بیاید. در این صورت داستان واقع‌نمایی و باورپذیری‌اش را از دست می‌دهد.

۱۳۸. تا مرد سخن نگفته باشد
عیب و هنرش نهفته باشد.

بر همین اساس آدم‌های لال، موجوداتی مرموز و ناشناخته‌اند. نویسنده باید آدم‌هایش را به حرف بکشد تا شخصیت‌شان رو شود.

۱۳۹. آدم‌های پر حرف هم، آدم‌های نرمالی نیستند. حوصله‌ی اطرافیان را سر می‌برند.

۱۴۰. در بعضی از داستان‌ها، باید به لحن و گویش مردم نزدیک شد. منتها نباید همان‌گونه حرف زد که مردم عادی حرف می‌زنند. در این صورت هیچ کار هنری انجام نشده، بلکه فقط رونویسی صورت گرفته است.

۱۴۱. زیاده‌گویی‌های بی مورد، پراکنده‌گویی‌ها، حاشیه‌روی‌ها کاری عبث به حساب می‌آید.

۱۴۲. داستان، تنها آدم‌پردازی و گفت‌وگو نیست. **این‌ها بخشی از ابزار و عناصر داستان به شمار می‌روند. نویسنده باید همه‌ی مصالح مورد نیاز را برای ساختمان داستانش آماده کند و به کار گیرد.**



کتاب‌نما

۱. سرّامی، قدمعلی، از هرگز تا همیشه، تهران: ترفند، چاپ اوّل، ۱۳۸۴.
۲. ماهنامه‌ی فرهنگی، هنری جشن کتاب، شماره‌ی ۹، مرداد، ۱۳۸۳.
۳. پیرنیا (مشیرالدوله، حسن) ایران باستان کتاب دوم، کوروش کبیر، تهران: ابن‌سینا، چاپ چهارم، ۱۳۴۴.
۴. نیمایوشیج، مجموعه اشعار نیما، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه، چاپ پنجم، ۱۳۸۰.
۵. روزبه، محمدرضا، ادبیات معاصر، تهران: روزگار، چاپ اول، ۱۳۸۱.
۶. کشاورز، کریم، هزار سال نثر پارسی، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ پنجم، ۱۳۷۷.
۷. سپانلو، محمدعلی، نویسندگان پیشرو ایران، تهران: نگاه، چاپ ششم، ۱۳۸۱.
۸. راسل، برتراند، زندگی نامه‌ی برتراندراسل، مترجم احمد بی رشک، تهران: خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۷۷.
۹. جنتی عطایی، مصطفی، نامه‌های نام آوران، تهران: روزنه کار، چاپ اول، ۱۳۷۵.
۱۰. محمد قلی زاده، حمیده، مونس روزهای زندگی، مترجم دلبر ابراهیم زاده، تهران: پژوهنده، چاپ اول، ۱۳۷۹.
۱۱. ساعدی، غلام حسین، اهل هوا، تهران: امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۵۵.
۱۲. یادداشت‌های روزانه‌ی کافکا، مترجم بهرام مقدادی، مجله‌ی گردون، شماره‌ی ۲۲-۲۱.
۱۳. کریم‌زاده، منوچهر، چهل قصه، تهران: طرح نو، چاپ چهارم، ۱۳۷۹.
۱۴. ابراهیمی، نادر، صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها، تهران: گستره، چاپ اول، ۱۳۷۰.
۱۵. گلشیری، احمد، داستان و نقد داستان، تهران: نگاه، چاپ سوم، ۱۳۷۵.
۱۶. سعدی، گلستان سعدی، به کوشش علی شهبازی، تهران: افشار، بی تا.
۱۷. انوری ابیوردی، دیوان انوری، به کوشش مدرس رضوی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چاپ اول، ۱۳۴۰.
۱۸. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، به کوشش غنی و فیاض، تهران: خواجو، چاپ سوم، ۱۳۶۲.
۱۹. شریفی، محمد، مجموعه داستان باغ اناری، تهران: گردون، چاپ اول، ۱۳۷۷.
۲۰. تقی زاده، صفدر، شکوفایی داستان کوتاه در دهه‌ی نخستین انقلاب، تهران: علمی، چاپ دهم، ۱۳۷۴.
۲۱. نیمایوشیج، نامه‌های نیمایوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: آبی، چاپ اول، ۱۳۶۳.
۲۲. خلیلی، محمد و فعله‌گری، مصطفی، همیان ستارگان (به‌گزینی داستان‌های کوتاه ایرانی از آغاز تا امروز، تهران: هوش و ابتکار، چاپ اول، ۱۳۷۱.
۲۳. کرین، استفان، زورق بی حفاظ، مترجم حسن شهباز، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۸.
۲۴. سلیمانی، محسن، عید پاک و هشت داستان دیگر، تهران: برگ، چاپ اول، ۱۳۶۴.
۲۵. ساعدی، غلام‌حسین، غریبه در شهر، تهران: بهنام، چاپ اول، ۱۳۷۸.

آموزش داستان نویسی

آموزش داستان نویسی کتابی است به زبان ساده برای آنان که می‌خواهند به همراه دانستن فنون و شگردهای نگارشی داستان، این حرفه را بیاموزند ودست به نوشتن داستان ببرند، این کتاب آموزشی است اما دستوری نیست و در سه فصل فراهم شده و پیشنهادهایی دارد برای یافتن طرح اولیه، پرورش شخصیت ها، طراحی صحنه‌ها، تعریف وتمرین درباره‌ی عناصر و عوامل داستان، گفت و گو نویسی و ...

مطالب این کتاب به گونه‌ای تنظیم شده است که گام به گام و مرحله به مرحله به شکلی علمی و عملی داستان نویسی را به نوجوانان وجوانان بشناساند.



انتشارات تیرگان

I S B N:978-964-5810-40-3

